MASTER NEGATIVE

NO. 93-81209-1

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

TITLE:

MELANGES HENRI WEIL. RECUEIL DE ...

PLACE:

PARIS

DATE:

1898

Master Negative #

93-81209-1

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

880.4
W42

Mélanges Henri Weil. Recueil de mémoires concernant l'histoire et la littérature grecques dédié à Henri Weil ... à l'occasion de son 80e anniversaire; ouvrage contenant un portrait en héliogravure, une phototypie hors texte et plusieurs illustrations dans le texte ... Paris, A. Fontemoing, 1898.

3 p. l., 465 p. front. (port.) illus., pl. 23 cm.

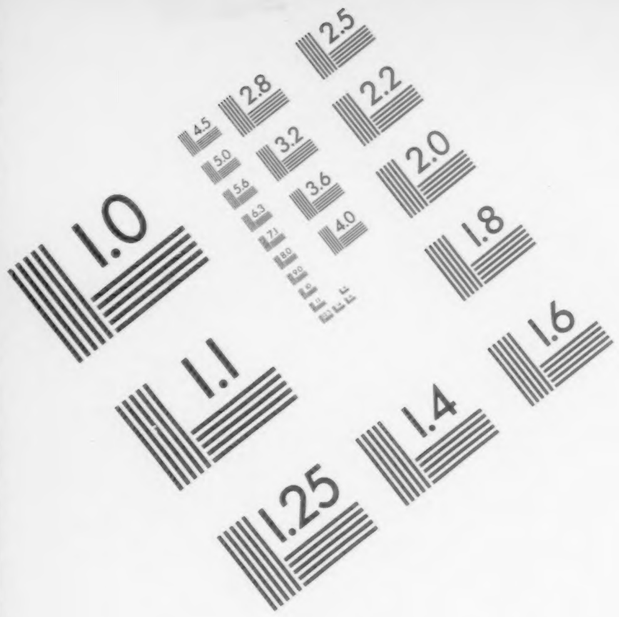
1. Greek literature—Hist. & crit. 2. Greece—Hist. I. Weil, Henri, 1818–1909.

PA3061.M4 880.4 34–20449 rev 2
Library of Congress [r59e8]

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 1x
IMAGE PLACEMENT: IA IIA IB IIB
DATE FILMED: 3-24-93 INITIALS MEY
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

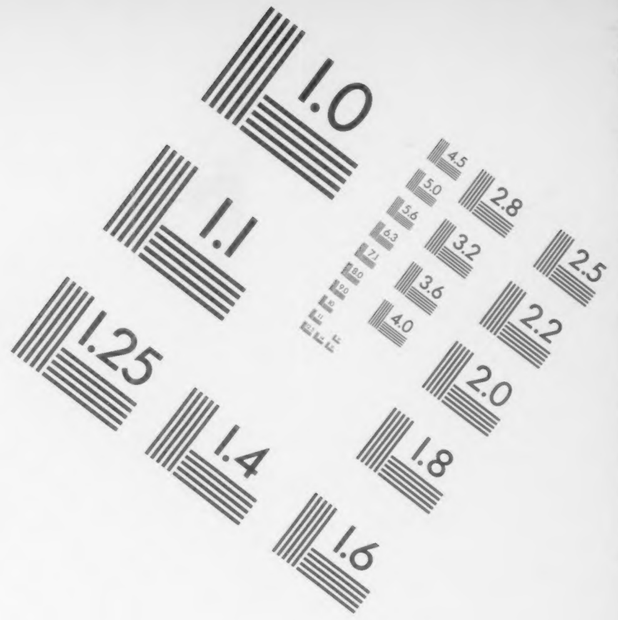


AIIM

Association for Information and Image Management

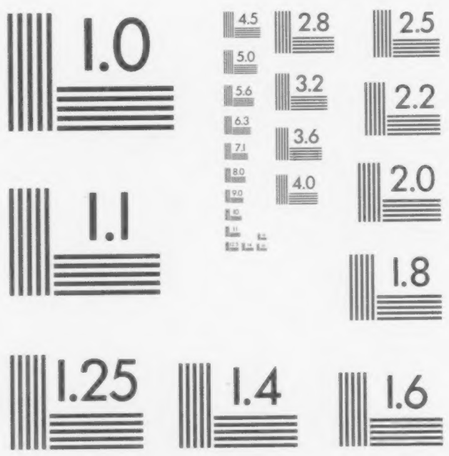
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

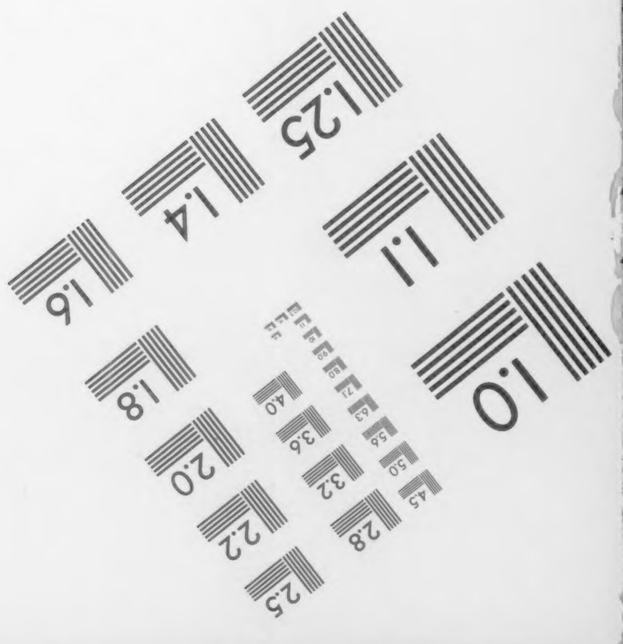
301/587-8202



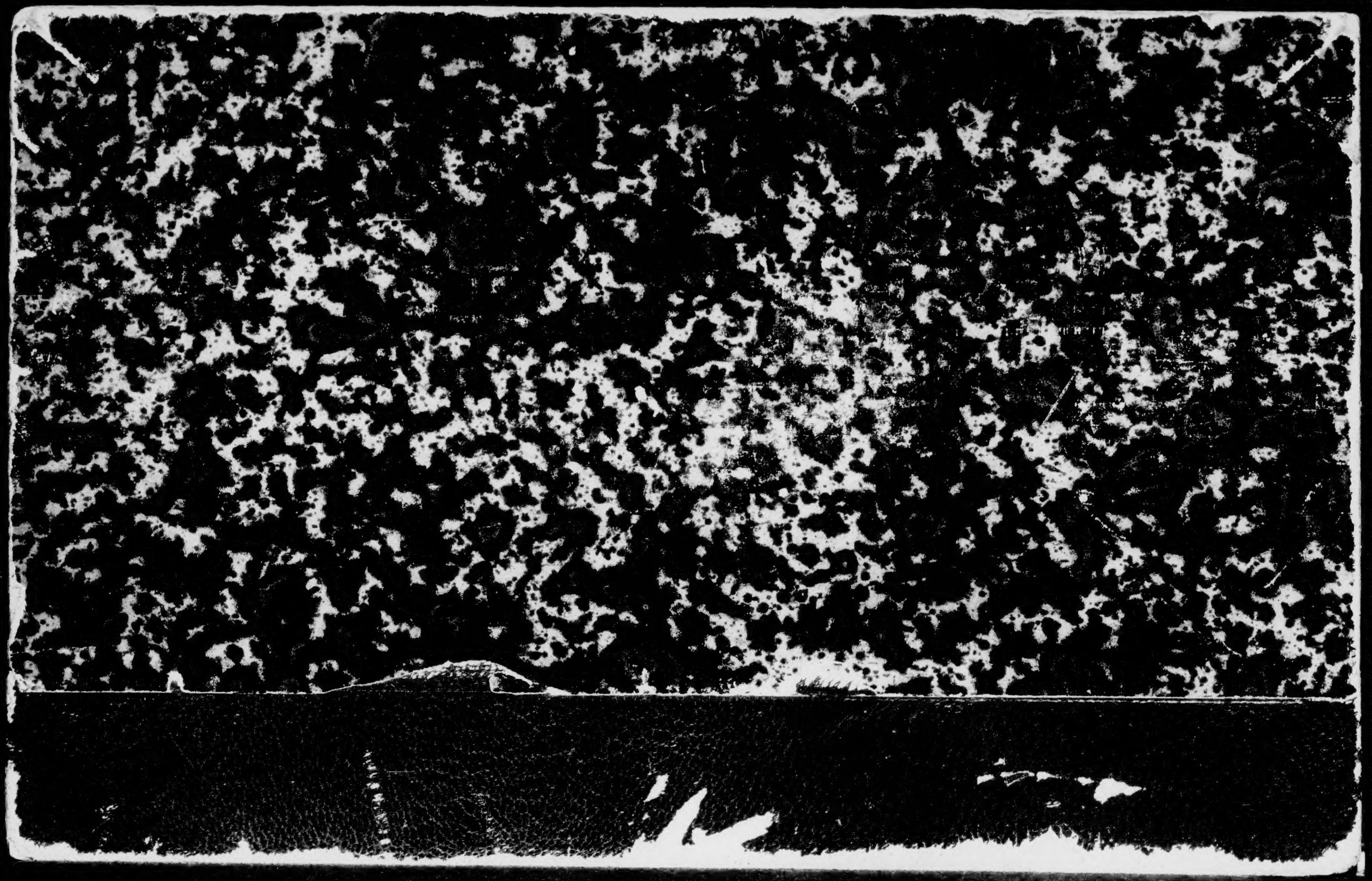
Centimeter

Inches





MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.



8804 W42

Columbia University
in the City of New York
Library

Special Fund
1898
Given anonymously

This book i… the last date
stamped be…

MÉLANGES HENRI WEIL

COLUMBIA
UNIVERSITY
LIBRARY

COLUMBIA
UNIVERSITY
LIBRARY

HENRI WEIL

MÉLANGES HENRI WEIL

RECUEIL DE MÉMOIRES

CONCERNANT

L'HISTOIRE ET LA LITTÉRATURE GRECQUES

DÉDIÉ A

HENRI WEIL

MEMBRE DE L'INSTITUT

DOYEN HONORAIRE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE BESANÇON
ANCIEN MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
ANCIEN DIRECTEUR D'ÉTUDES A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES

A l'occasion de son 80e anniversaire

Ouvrage contenant un portrait en héliogravure, une phototypie hors texte et plusieurs illustrations dans le texte

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE THORIN ET FILS
A. FONTEMOING, ÉDITEUR
LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME, DU COLLÈGE DE FRANCE
DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE ET DE LA SOCIÉTÉ DES ÉTUDES HISTORIQUES
4, RUE LE GOFF, 4

1898

COLUMBIA
UNIVERSITY
LIBRARY

HENRI WEIL

MÉLANGES HENRI WEIL

RECUEIL DE MÉMOIRES

CONCERNANT

L'HISTOIRE ET LA LITTÉRATURE GRECQUES

DÉDIÉ A

HENRI WEIL

MEMBRE DE L'INSTITUT

DOYEN HONORAIRE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE BESANÇON
ANCIEN MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
ANCIEN DIRECTEUR D'ÉTUDES A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES

A l'occasion de son 80e anniversaire

Ouvrage contenant un portrait en héliogravure, une phototypie hors texte et plusieurs illustrations dans le texte

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE THORIN ET FILS
A. FONTEMOING, ÉDITEUR
LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME, DU COLLÈGE DE FRANCE
DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE ET DE LA SOCIÉTÉ DES ÉTUDES HISTORIQUES
4, RUE LE GOFF, 4

1898

UNIVERSITY LIBRARY

880.4
W42

A Henri Weil

né le 26 aout 1818

Ses confrères, amis, élèves et admirateurs

L. Benlœw.
Fr. Blass.
L. Campbell.
D. Comparetti.
A. Couat.
A. Croiset.
M. Croiset.
O. Crusius.
G. Dalmeyda.
R. Dareste.
P. Decharme.
H. Derenbourg.
H. Diels.
P. Girard.
Th. Gomperz.
B. Haussoullier.
Am. Hauvette.
H. van Herwerden.
M. Holleaux.
Th. Homolle.
R.-C. Jebb.
F.-G. Kenyon.
H. Lebègue.
H. Lechat.
A. Martin.
P. Masqueray.
J. Nicole.
P. de Nolhac.
H. Omont.
J. Oppert.
L. Parmentier.
G. Perrot.
E. Pottier.
A. Puech.
S. Reinach.
Th. Reinach.
J.-E. Sandys.
D. Sémitélos.
L. Vernier.
U. von Wilamowitz-Mœllendorff.

DEC 22 1998 Stanford

258494

MÉLANGES HENRI WEIL

VERS ANTIQUES ET VERS MODERNES

Un jeune homme de lettres d'outre-Rhin ayant, il y a une douzaine d'années, dans une tournée en Grèce, fait connaissance à Corfou avec un professeur du lycée de cette localité, ne craignit pas d'affirmer que la prononciation grecque, telle qu'elle se pratiquait dans les collèges du nord de l'Allemagne, de la France et même en Angleterre, était la bonne, qu'elle se rapprochait davantage de celle des anciens Hellènes et qu'elle devait être préférée notamment à celle des Néo-Grecs. Autorisé par son confrère, le Germain se mit à lire avec une onction pénétrée devant les élèves d'une classe une série de beaux vers, — ne le sont-ils pas tous ? — de l'*Odyssée* et de l'*Iliade*, et il ne fut pas peu étonné de voir accueillir sa lecture avec un rire universel, réellement homérique. C'est que, lui dit en souriant son confrère néo-grec, nous ne tenons plus compte, nous autres modernes, de la quantité prosodique des syllabes; nous n'observons plus que les accents. Le savant du Nord aurait pu lui répondre : Vous n'observez que les places occupées par les anciens accents. Quant aux accents eux-mêmes, vous ne les reproduisez pas; ils ne marquent pour vous que les syllabes fortes des mots; les accents sont, pour vous comme pour nous, un effort, un coup de la voix; chez vos ancêtres de l'antiquité classique, c'étaient des notes musicales, qui avaient, sans doute, pour une race jeune encore, un charme difficile à deviner aujourd'hui. La prononciation actuelle de ces accents a l'inconvénient de changer, et même de déformer, les

ΑΙΘΛΙΟΝ

mots primitifs. Même en écartant la question de l'*itacisme*, nous constatons, par exemple, que les mots ἕτοιμος, ἄδεια, Ὅμηρος, qui chez vous sont des dactyles, étaient des amphibraques (∪-∪) dans l'ancienne langue.

Vous êtes forcé de lire, en appuyant sur les syllabes accentuées, le premier hexamètre de l'*Odyssée*:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον ὃς μάλα πολλὰ

et le deuxième :

πλάγχθη ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν.

Mais, alors, que devient le rythme dactylique du premier hexamètre, dès qu'il se termine par un mètre choriambique -∪∪-, et la marche du deuxième, puisque sa chute est figurée par deux dactyles -∪∪-∪∪? — La chute brachycatalectique, où l'accent et la quantité coïncident (-∪∪-∪), qui est devenue presque la règle pour l'hexamètre à l'époque d'Auguste, ne joue aucun rôle dans les hexamètres grecs. On lit dans l'*Iliade* (III, v. 2 et 3):

Τρῶες μὲν κλαγγῇ τ' ἐνοπῇ τ' ἴσαν ὄρνιθες ὥς,
ἠΰτε περ κλαγγὴ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό.

Le poète a voulu peindre le spectacle d'une troupe s'avançant au combat; il y a réussi par le pur effet de syllabes harmonieusement combinées. De même, dans le vers où il nous montre la tempête déchirant les voiles d'un vaisseau en détresse (*Od.*, IX, 71):

τριχθά τε καὶ τετραχθὰ διέσχισεν ἶς ἀνέμοιο

il néglige les soi-disant accents, et il obtient par des moyens matériels des effets saisissants.

Si de l'hexamètre nous passons au trimètre iambique, nous lisons dans Sophocle (*Antig.*, v. 1):

Ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα,

ou dans Aristophane (*Oiseaux*, v. 1706):

Ὦ πάντ' ἀγαθὰ πράττοντες, ὦ μείζω λόγου,
ὦ τρισμακάριον πτηνὸν ὀρνίθων γένος,
δέχεσθε τὸν τύραννον ἐλβίοις δόμοις, etc.

Nous trouvons toujours le même résultat : l'accent ou subordonné à la quantité, ou négligé dans la facture des vers.

Or ce n'est pas seulement dans la poésie, c'est aussi en prose que les Anciens tenaient compte de préférence des valeurs quantitatives. Qui ne connaît pas la clausule ὥσπερ νέφος, dont le grand effet provenait seulement du choix de la dernière syllabe de ὥσπερ se brisant pour ainsi dire contre la première de νέφος? C'est ainsi que Démosthène impressionna vivement les Athéniens, en peignant les frayeurs que la prise d'Elatée par Philippe de Macédoine avait répandues (*Couronne*, § 169):

Ἑσπέρα μὲν γὰρ ἦν | ἦκε δ' ἀγγέλλων τις ὡς τοὺς πρυτάνεις | ὡς Ἐλάτεια κατείληπται.

Hermogène (livre II, περὶ τοῦ γοργοῦ τοῦ λόγου) croyait reconnaître ici un mouvement trochaïque, rythme propre à exprimer des sensations violentes. Pas un mot de l'accentuation proprement dite, quoique Denys d'Halicarnasse déclare que l'accent syllabique puisse monter jusqu'à la hauteur d'une quinte, hauteur à laquelle, certes, n'atteint plus notre accentuation actuelle. Les valeurs prosodiques restent en prose tellement identiques à celles que nous trouvons dans la poésie que les syllabes longues même des enclitiques gardent leur longueur. Denys d'Halicarnasse (*De comp. verb.*, 18)[1], en expliquant cette proposition de Démosthène τοσαύτην ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα, nous dit qu'elle commence par deux *palimbacchii* suivis d'un crétique, ce dernier étant évidemment formé des syllabes μοι παρ' ὑ. Le crétique est suivi d'un spondée : μῶν εἰς. Mais alors naît la question : comment se combine en prose, aussi bien qu'en poésie, ce tissu enchevêtré d'accents et de valeurs prosodiques? Foster répond dans son ouvrage bien connu, *On Accent and Quantity:* on

[1] *Accentuation des Langues indo-européennes*, p. 162, 163.

n'a qu'à se placer devant un piano, et on se convaincra que rien n'est plus facile que de munir d'un accent grave (par exemple *ut*) une syllabe longue équivalant à deux brèves, comme de donner à une brève le son aigu, à la quinte au dessus (*sol*). Ajoutons que, d'après une observation faite par Guillaume Grimm dans son ouvrage sur les *Runes*, les anciens peuples, plus rapprochés des débuts de leur civilisation et aussi de leur langage, parlaient *avec plus de lenteur*.

Comment donc pouvait-il se faire que cette organisation si fortement établie de mots composés d'éléments matériels fixes et de notes musicales, nécessairement plus vagues, se décomposât, que le *cantus obscurior* de l'accent l'emportât, et que la quantité prosodique allât s'affaiblissant de plus en plus ? Cette transformation a un caractère organique, comme nous l'avons affirmé jadis [1]. Il arrive sans doute, quelquefois, que des langues soient bouleversées à la suite d'invasions et de conquêtes, comme en Perse, ou remplacées, comme en Bulgarie. Dans les populations néo-latines le changement religieux si profond amené dans les esprits par le christianisme a pu hâter la destruction des anciens systèmes compliqués des grammaires primitives. Tout le monde sait qu'il y a eu des évêques ne craignant pas d'encourager leurs ouailles à commettre des solécismes. M. Weil nous décrit la lente décadence de l'idiome latin commençant par l'affaiblissement de la quantité sous l'action de l'accent. Ce dernier a d'abord anéanti la longueur par position à la fin du mot, ensuite dans toutes les syllabes autres que la syllabe accentuée. Au temps de Servius, vers le IV^e^ siècle, la voix ne marquait plus et l'oreille ne distinguait plus avec netteté les voyelles des syllabes longues et les voyelles des syllabes brèves, et l'accent seul se faisait bien sentir dans la prononciation usuelle.

Dans la Grèce les traditions se sont maintenues quelques siècles de plus, la nationalité ayant résisté plus longtemps dans l'Hellade proprement dite, à Athènes surtout (et quelque peu peut-être à Alexandrie), aux flots des barbares venus du Nord. On ne fait mention des fameux vers politiques qu'au IX^e^ siècle, et ils ne paraissent franchement acceptés qu'au XII^e^. Donaldson (*History of the literature of ancient Greece*, III, p. 392) croit reconnaître dans les *Chiliades* de Tzetzès des tétramètres iambiques catalectiques comprenant à

[1] *Accentuation indo-européenne*, p. 296, et *Accentuation latine*, p. 252.

peu près quinze syllabes, dont la quantité est réglée par l'accent surtout. Toutefois Foster, toute réflexion faite, aime mieux y voir des trochées irréguliers, et Eustathe, en parlant de ces vers, dit : σώζεται ὁ τροχαϊκὸς ῥυθμός. Byron, qui, comme on sait, est allé en Grèce et qui y est mort en défendant Missolonghi, nous a communiqué dans ses *Romaic extracts* quelques pièces composées en vers politiques :

Εἰπέ μοι, ὦ φιλέλληνα, πῶς φέρεις τὴν σκλαβίαν
καὶ τὴν ἀπαρηγόρητον τῶν Τούρκων τυραννίαν ;
πῶς ταῖς ξυλαῖς καὶ ὑβρισμοὺς καὶ σιδηροδεσμίαν,
παίδων, παρθένων, γυναικῶν ἀνήκουστον φθορείαν ;
Δὲν εἶσθαι ἐσεῖς ἀπόγονοι ἐκείνων τῶν Ἑλλήνων,
τῶν ἐλευθέρων καὶ σοφῶν καὶ τῶν φιλοπατρίδων ;

On connaît ce chant de guerre composé par Rigas, qui périt en essayant de soutenir les Grecs :

Δεῦτε παῖδες τῶν Ἑλλήνων·
ὁ καιρὸς τῆς δόξης ἦλθεν,
ἂς φανῶμεν ἄξιοι ἐκείνων
ποῦ μᾶς δῶσαν τὴν ἀρχήν·
ἂς πατήσωμεν ἀνδρείως
τὸν ζυγὸν τῆς τυραννίδος·
ἐκδικήσωμεν πατρίδος
κατ' ὄνειδος αἰσχρόν, etc.

Les premiers vers semblent prouver que Rigas s'est inspiré surtout de notre *Marseillaise*. Ces vers sont réglés, comme la poésie de tous les peuples modernes, par l'accent seul. Mais cet accent avait, dans les siècles passés, un son bien différent de celui qu'il affecte aujourd'hui, et ce son même affectait des nuances différentes, dont les Anciens ne se rendaient pas bien compte eux-mêmes, ou bien auxquelles ils n'attribuaient aucune importance ; et c'est là la raison principale pour laquelle nous ne pouvons essayer de reproduire l'ancienne prononciation grecque et latine. Les Romains savaient déjà que leur accentuation était plus raide, plus immobile, plus uniforme que

celle des Grecs [1]. Horace était sous le charme irrésistible du langage hellénique : *Graecis dedit ore rotundo Musa loqui*. L'*os rotundum* impliquait probablement une allusion à la douceur des accents grecs. Lorsqu'Horace s'incline devant le génie sans égal de Pindare : *Pindarum quisquis studet aemulari*, il semble reconnaître qu'il serait vain de lutter avec la variété des rythmes et la richesse des motifs musicaux du grand poète grec. Nonobstant, H. Weil a clairement réfuté la thèse de God. Hermann, de Bentley et de Ritschl, qui auraient voulu assigner à l'accent dans l'ancienne poésie latine la supériorité sur la quantité. Il paraît constant que jusqu'au siècle d'Auguste, et même cent ans plus tard, la langue latine avait conservé un caractère musical qu'elle perdit certainement au IIIe et au IVe siècle. Les observations si fines de Quintilien sur les clausules, ou *chutes des périodes*, prouvent que les oreilles des Romains de son temps étaient encore bien plus sensibles aux combinaisons prosodiques qu'aux effets que l'accentuation la plus énergique pouvait produire. Cette accentuation paraissait d'ailleurs plus difficile à observer que la quantité prosodique [2]. Mais n'est-il pas curieux de lire dans Cicéron que Caïus Gracchus faisait soutenir sa voix, lorsqu'il parlait en public, par le τονάριον, petite flûte destinée à maintenir l'intonation de l'orateur, à l'empêcher de trop élever la voix, comme de la laisser tomber trop subitement [3]. Se figure-t-on de nos jours les Thiers, les Berryer, ou plus près de nous MM. Méline, Jaurès, Deschanel, Bourgeois, se faisant accompagner à la Chambre par un flûtiste ? Quel effet produiraient ces notes de musique légèrement voilées ? Non, l'accentuation, pour nous servir des termes de Jac. Grimm [4] ne présentait pas encore à Rome cette vivacité prosaïque du langage au son plus dur qui aide l'intelligence, dirige la pensée, ce qui constitue l'essence même de l'accent. Le latin paraît avoir eu encore, au IIe siècle avant notre ère, cette harmonie, cette douceur qu'il devait perdre quelques générations plus tard et qu'il lui était impossible de conserver plus longtemps au milieu des irruptions réitérées des barbares du Nord. Il n'en paraît pas moins remar-

[1] Quintilien, XII, 10, 33. — Cf. Weil et Benlœw, p. 8.
[2] *Adhuc difficilior observatio est per tenores.*
[3] Qui inflaret celeriter eum sonum, quo illum aut remissum excitaret, aut a contentione revocaret. Cic., *de Orat.*, III, 60.
[4] Grimm, *Deutsche Grammatik*, vol. I, p. 20.

quable que Grecs modernes et Italiens semblent découvrir dans les formes primitives de leurs langues, même dépouillées des grâces du rythme, cette grâce que nous essayons vainement d'y retrouver. Lorsqu'un savant professeur de l'Université de Pise nous assure qu'il faut lire, en tenant compte des accents seuls, des vers de Virgile comme ceux-ci :

Itáliam fáto prófugus Lavináque vénit,

ou bien :

Concúrrunt, haéret péde pés, densúsque víro vir,

nous nous inclinons ; mais nous osons demander si, dans ce cas, l'étude des auteurs, surtout des poètes de l'antiquité latine comme de l'antiquité grecque, est autre chose qu'une curiosité archéologique ? En lisant les beaux vers de Virgile, d'Homère et de Sophocle, une espèce de scansion prosodique nous aide à retrouver, — au moins le croyons-nous, — quelque chose de la jouissance esthétique qu'on éprouvait à Athènes et à Rome. Un helléniste bien connu de la génération qui précéda la nôtre ne voulait voir dans les vers de Pindare qu'une prose rythmée. Mais celui à qui il a été donné d'entendre une seule fois le vieux philologue Bœckh débiter les premiers accords, comme qui dirait entonner l'ode qui commence ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι, ou qui a appris assez de grec pour pouvoir réciter une strophe du premier chœur de l'*Antigone :*

Ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλ-
λιστον ἑπταπύλῳ φανὲν
Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος,
ἐφάνθης ποτέ...

celui-là ne se préoccupe pas des accents qui marquent l'unité des mots, et ne sont pas identiques aux notes musicales, que l'on ne connaît pas ou que l'on ne peut reconstituer que rarement ; mais il ressent quelque chose du frisson sacré dont une poésie unique dans le monde a jadis pénétré les âmes. C'est par cette poésie que nous recevons l'éducation d'une forme belle, idéale, dont nos grands

maîtres ont su s'inspirer et dont, malgré tout, leurs descendants essaient de conserver les nobles traditions.

Je crois que nous ne désirons pas nous laisser glisser sur la voie banale où tout maître de langues plus ou moins exercé peut nous guider: il faut appliquer à notre enseignement classique le mot qui a été dit d'un Ordre célèbre : *Sit ut est, aut non sit.*

L. Benlœw.

AD ÆSCHYLI AGAMEMNONEM

Quærenti mihi, Henrice Weili, quid potissimum tibi eum natalem diem, quem pauci attingunt, agenti muneris offerrem, obtulit se Æschyli Agamemnon, quam fabulam cum amicis Halensibus per ipsam hanc proximam hiemem denuo perlegeram. Non potest autem Æschyli fabulas legere quisquam philologus, quin sæpissime tui meminerit gratesque tibi tacita saltem mente agat ob plurima quæ tu mentis acie indefessoque studio ad eum poetam difficillimum aliquanto melius et commodius intellegendum contulisti. Sed habet, ut optime ipse novisti, hæc Agamemnonis fabula innumera menda, multaque quæ conatus omnes vel diu vel semper frustrari possint. Neque menda tantum negotium facessunt, sed sæpe etiam ipsa quæ poeta scripsit, qui ut est in quibusdam fabulis satis planus atque facilis intellectu, ita in aliis pæne non minus quam Pindarus verbis sententiisque obscuris delectari videtur et laborem quendam, non infructuosum hercle, a legentibus exigere. Pauca erunt quæ proponam quæque ut tuo iudicio ex parte saltem probentur vehementer cupio.

Ag. 696 sq. Chorus :

κελσάντων Σιμόεντος
ἀκτὰς ἐπ' ἀξιφύλλους (εἰς ἀεξιφ. Triclin.)
δι' ἔριν αἱματόεσσαν.

Quibus hæc antistrophica respondere debent, sed parum respondent, 714 sq. :

παμπρόσθη πολύθρηνον
αἰῶν' ἀμφὶ πολιτᾶν
μέλεον αἷμ' ἀνατλᾶσαν.

Mittamus corruptum παμπρόσθη et πολύθρηνον quod nimis cito recurrit (v. 711); cetera quidem antistrophæ non mihi videntur damnum contraxisse, et ipsi numeri sani salvique esse. Corrigunt αἰῶνα διαὶ πολιτᾶν, ut paria hæc sint strophicis quæ recte restituta putant ἀκτὰς ἐπ' ἀξιφύλλους; sed ἀμφὶ ex διαὶ corrumpendo factum esse quis credere potest? Quis negare πολύθρηνον (sive πολύδακρυν) ἀμφὶ... conspirare cum Supplicum v. 246 : εἴρηκας ἀμφὶ κόσμον ἀψευδῆ λόγον? Si autem ea quoque coniectando tentabimus, quæ et intellegi possunt neque præbent quod offendat, nunquam erit finis neque unquam vel duo homines consentiemus. At in strophicis versibus et κελσάντων offendit ob constructionem et ἐπ' ἀξιφύλλους ob numeros ipsumque sensum; hæc igitur mutanda, atque ipse, sed dubitanter, ἀ. εἰνοσιφύλλους proposuisti. Quid autem, si scribamus ἀκτὰς παγεσιφύλλους? Quid hoc sit vocabuli, quæres. Nempe πηγεσίφυλλος est ut Homericum πηγεσίμαλλος (Γ 197), densis foliis opertus, vel etiam (sicut veteres et πηγὸν κῦμα et ἀρνειὸς πηγεσίμαλλος intellexerunt) μελάμφυλλος; scis enim Homerica vocabula multa etiam antiquissimis temporibus ad alienum sensum esse detorta, et γῆ μελάμφυλλος est apud Sophoclem (O. C. 482). Quod autem præpositionem ἐπί sustulimus, graviter non ferendum : κέλσαι δ' Ἄργους γαῖαν enim exstat Suppl. 16. Nisi quod præpositio aliqua etiam ex κελσάντων elici potest : nam κέλσαν πρὸς coniecit Herwerdenus, collato Sophocleo versu (Trach. 804) πρὸς γῆν τήνδ' ἐκέλσαμεν μόλις. Tu quidem cum Meinekio κέλσοντες scripsisti, neque habeo quod opponam.

926 sq. Agamemnon ad Clytæmestram :

> χωρὶς ποδοψήστρων τε καὶ τῶν ποικίλων
> κληδὼν ἀΰτει· καὶ τὸ μὴ κακῶς φρονεῖν
> θεοῦ μέγιστον δῶρον· ὀλβίσαι δὲ χρὴ
> βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐεστοῖ φίλῃ.
> εἰ πάντα δ' ὡς πράσσοιμ' ἂν εὐθαρσὴς ἐγώ.

Primorum versuum interpretatio mihi adhuc laborare videtur. Est autem ἀΰτει idem atque βοᾷ, ut sæpe ; κληδών non recte « gloriam » esse putant, quæ significatio vix usquam ei vocabulo inest (Ch. 1043?) : rumorem significat Ag. 863 πολλὰς κλύουσαν κληδόνας παλιγκότους, 874, Ch. 853, interdum etiam vocem advocantis, Ag. 228 κληδόνας πατρώ-

ους, Eum. 397 κληδόνος βοήν, et in Eum. 418 nihil aliud quam appellationem vel nomen : γένος μὲν οἶδα κληδόνας τ' ἐπωνύμους, cf. 417 : Ἀραὶ δ' ἐν οἴκοις γῆς ὑπαὶ κεκλήμεθα. Iam si hæc comparaverimus : Ag. 637 : χωρὶς ἡ τιμὴ θεῶν (« longe separata ab hisce »), Soph. O. C. 808 : χωρὶς τό τ' εἰπεῖν πολλὰ καὶ τὰ καίρια, tum illud quod in proverbium abiit χωρὶς τὰ Μυσῶν καὶ Φρυγῶν ὁρίσματα (« inter se diversa »), apparebit hoc dici versibus eis de quibus agitur : « Aliud sonat nomen ποδοψήστρων, id est pannorum quibus pedes abstergentur, aliud purpurarum ; non igitur oportet has pro illis habere. » Minime autem ἀΰτει nimis grande videri potest, si ad proximum ποικίλων rettuleris ; præterea compara κληδόνος βοήν quod supra iam attuli. Sed excipiunt multo maiores difficultates inde a versu extremo, quem quidem tu una litterula mutata sic restitui posse coniecisti : εἶπον τάδ' ὡς πράσσοιμ' ἂν εὐθαρσὴς ἐγώ (in editione tua altera : εὐθαρσῆ λέγων). Oportet autem proxima quoque simul considerare :

> ΚΛ. καὶ μὴν τόδ' εἰπὲ μὴ παρὰ γνώμην ἐμοί.
> ΑΓ. γνώμην μὲν ἴσθι μὴ διαφθεροῦντ' ἐμέ.
> ΚΛ. ηὔξω θεοῖς δείσας ἂν ὧδ' ἔρδειν τάδε.
> ΑΓ. εἴπερ τις, εἰδὼς γ' εὖ τόδ' ἐξεῖπον τέλος.

Iam quod ad v. 930 attinet, Dindorfii emendatio εἰ πάντα δ' ὧς πράσσοιμεν, εὐθαρσὴς ἐγώ, vel ideo stare non potest, quod nusquam est ὥς pro οὕτως apud Æschylum. Tua autem coniectura ea re vel maxime commendatur, quod in responso reginæ iterum est τόδ' εἰπέ, sicut γνώμην quod in hoc est recurrit in Agamemnonis. Tum (si quidem εἶπον est persona prima indicativi) similia videntur τοσαῦτ' ἀκούσας εἶπον in clausula orationis Ch. 688 et ταύτην τοιαύτην εἶπον pari loco positum Eum. 638. Nisi quod his locis non τοσάδε neque τοιάνδε est, sed τοσαῦτα et τοιαύτην ; contra hic τάδε. Accedit quod ἐγώ adiectum oppositionem indicat, quæ nusquam est. Itaque num forte εἶπον pro εἰπέ positum est? Ita et oppositio erit, et ὧδε recte adhibitum, cf. 956 ἐπεὶ δ' ἀκούειν σοῦ κατέστραμμαι τάδε. Verum nusquam est εἶπον pro εἰπέ apud tragicos, rarum omnino apud Atticos omnes ; ipso proximo versu εἰπέ legitur, neque poterat illa forma hoc loco sine ambiguitate maxima adhiberi. Scribamus igitur aut εἶπ' οὖν, hoc sensu : « quare de hac re ita constitue, ut ego possim sine timore id facere, » aut, si hoc quoque displicet, εἰπεῖν τάδ' ὡς πράσσοιμ' ἂν

εὐθαρσὴς λέγω, cf. 925 λέγω κατ' ἄνδρα. μὴ θεὸν, σέβειν ἐμέ. Iam videamus proxima. CL. « Tamen noli hoc (v. 930) dicere mihi contra sententiam. » AG. « Sententiam quidem scito me non commutaturum esse. » Blanditur Clytæmestra marito, opusque fuit in his sicut in tota hac persona perfectissima histrionis arte. Γνώμη autem non modo sententiam sive consilium significat, sed etiam expectationem ; ita in Suppl. 454 Pelasgus dicit γένοιτο δ' εὖ παρὰ γνώμην ἐμήν ; unde 931 sic quoque verti potest : « Sic de hac re iube, ut ne sit contra expectationem meam. » Ludit autem rex in γνώμη ambigua voce, simul suam sententiam uxoris γνώμῃ opponens (931 ἐμοί, 932 ἐμέ). Ad versuum 933 sq. explicationem adhibendi TECUM illi quos mox Clytæmestra loquitur (963 sq.) : πολλῶν πατησμὸν δ' εἱμάτων ἂν ηὐξάμην (ut hic ηὔξω ... ἄν), δόμοισι προυνεχθέντος ἐν χρηστηρίοις, ψυχῆς κόμιστρα τῆσδε μηχανωμένη. Hoc est : εἰ προηνέχθη, et δείσας 933 est εἰ ἔδεισας ; sed alteram quoque condicionem rex adicit similem eius quam dicit uxor : εἴπερ τις εἰδὼς γ' εὖ τόδ' ἐξεῖπεν τέλος. Sic enim cum Aurato scribendum videtur, non ἐξεῖπεν ut est in lectione tradita, in qua vel ideo hæremus, quod γε particula rationem nullam habet ; contra cum εἴπερ... γ'... ἐξεῖπεν confer hæc Æschyli exempla : Suppl. 343 εἴπερ γ' ἀπ' ἀρχῆς πραγμάτων κοινωνὸς ἦν, pariter atque hic in responso (« ita, si quidem — ») ; Ag. 1249 οὔκ, εἴπερ ἔσται γ' (item) ; Ch. 229. Sensus est : « Ita, si quidem aliquis (vates vel propheta) certo sciens prolocutus esset sic hæc esse eventura. » Nempe ut ipse divitias meas pedibus proculcarem ; ait se accepturum fuisse eam condicionem prolatam, dummodo redux et Troiæ victor fieret. Et sicut πατησμὸν ἂν ηὐξάμην est ηὐξάμην ἂν πατηθῆναι, ita ηὔξω ἂν ἔρδειν vertendum « optasses deosque precatus esses ut hoc potius eveniret atque hoc faceres », proculque arcenda voti significatio, futuri infinitivum flagitans. Quis enim unquam tale quid se facturum dis vovit ? Sed cantici quoque quod proxime sequitur locus comparandus (1008 sq.) :

καὶ τὸ μὲν πρὸ χρημάτων
κτησίων ὄκνος βαλὼν
σφενδόνας ἀπ' εὐμέτρου,
οὐκ ἔδυ πρόπας δόμος,
πημονᾶς γέμων ἄγαν,
οὐδ' ἐπόντισε σκάφος.

Quamvis enim in his multa sint obscura sive etiam corrupta, elucet tamen sententia, posse aliquem parte bonorum abiecta reliqua salva facere. — Qui excipiunt septem versus (935-941), negotium non facessunt ; v. 942 mihi facilius sine interrogandi signo intellegi videtur : ἦ καὶ σὺ νίκην τῆσδε (Aurat. pro τήνδε) δῆριος τίεις. Ultimum autem huius stichomythiæ TE optime expedisse puto, scribendo πιθοῦ· κρατεῖς μέντοι παρείς γ' ἑκὼν ἐμοί.

1140 sq. :

ΧΟ. φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμφὶ δ' αὑτᾶς θροεῖς
νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ
ἀκόρετος βοᾶς φρεῦ ταλαίναις φρεσὶν
1145 Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς ἀηδῶν βίον.
ΚΑΣΣ. ἰὼ ἰὼ λιγείας ἀηδόνος μόρον·
περεβάλοντο γάρ οἱ πτεροφόρον δέμας
θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κλαυμάτων ἄτερ·
ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.

In v. 1146 sq. cum ea tradita sint quæ ne numeris quidem conveniant — debebat enim esse dochmius ∪∪∪-∪- et pro ἀηδόνος μόρον et pro περεβάλοντο γάρ οἱ, — facili transpositione G. Hermannus in priore v. μόρον ἀηδόνος restituit, in eaque coniectura omnes fere acquieverunt. Verum ut taceam ἰώ cum accusativo minime iungi, unde fuerunt qui λέγεις vel supplerent vel introducerent, ipsum vocabulum μόρος maximæ offensioni est. Id enim cum fere quinquagies apud Æschylum exstet, nusquam præter hunc locum abest a mortis significatione : quæ est ab hoc loco alienissima, donec cum ἀηδόνος coniunctum est. Expellendum igitur ἀηδόνος, quod adscriptum ad λιγείας sine ulla necessitate ; proxime enim ἀηδών in prioribus legitur. Expellitur autem videlicet non sine lacuna, sed substituenda alia vox quæ pæonem quartum expleat et quacum λιγείας et μόρον iungi possint. Sed id quoque non sane probabile, ἰώ vel genetivum habere adiunctum vel nude positum esse ; solet enim trahere vocativum sive nominativum (ut ἰὼ δύστανος ἐγώ) ; itaque præstare videtur ut scribamus λίγει' ἅς. Cetera sic fere restituas : ἅς [ἀπέλασαν] μόρον περιβαλόντες (Ven. Flor. Farn.) οἱ πτεροφόρον δέμας θεοὶ γλυκύν τ' αἰῶνα κτέ.

Iam erit oppositio inter μόρον et αἰῶνα; similisque altera inter Cassandræ μόρον et chori βίον. Hæc autem ipsa quæ præcedunt Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς ἀηδὼν βίον, nondum satis expedita esse videntur. Βίον quidem, quod de Procnes vita humana intellegemus, minime sollicitandum esse modo vidimus, neque vero ἀμφιθαλῆ κακοῖς mutandum puto, sed τ' ante ἀηδών addendum. Non enim ideo Cassandra cum luscinia comparatur, quod utrique sit quem fleat, sed propter vitam miserrimam. Hoc τε qua ratione perierit nemo quæret; in proximo autem versu postquam in locum verbi introductum est ἀηδόνος (λιγείας enim esse illi homines putabant), ab aliquo parum numerorum perito περιβάλοντο γάρ οἱ pro περιβαλόντες repositum est.

1236 sq. de Clytæmestra Cassandra:

ὡς δ' ἐπωλολύξατο
ἡ παντότολμος, ὥσπερ ἐν μάχης τροπῇ·
δοκεῖ δὲ χαίρειν νοστίμῳ σωτηρίᾳ.

Scripsit nuper Blaydes ἐπωλόλυξέ τε et ἐδόκει τε, offensus forma media, quæ sine exemplo est. Sed certe aoristus non est offensioni, neque præsens δοκεῖ; satis igitur erat ἐπωλόλυξέ τε et δοκεῖ τε reponere. Ea autem ratione non solum forma media remota est, sed etiam posterior sententia, quæ adhuc neque artius conexa erat neque vim habebat, et firmissime cum proxima iuncta est et validior reddita, postquam ὡς particula vi sua utramque simul est complexa. Verum istud ἐπωλόλυξε quorsum spectet, ea etiam gravior quæstio est. Blaydes enim cum spectari putat hæc Clytæmestræ verba (587): ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο, ὅτ' ἦλθ' ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρός, ad eum ὀλολυγμόν nos refert qui neque a Cassandra neque ut videtur a spectatoribus auditus erat. Quamquam de spectatoribus est quod dubites: quidni enim suspicemur post v. 39, id est postquam vigil reginam iussit (28) ὀλολυγμὸν εὐφημοῦντα τῇδε λαμπάδι ἐπορθιάζειν, eum eius ὀλολυγμόν aliosque civium ὀλολυγμούς (595 sq.) et post scænam factos et in theatro exauditos esse? Perierunt ex Æschyli libris pleræque παρεπιγραφαί, quales et in nostrorum poetarum fabulis plurimæ leguntur, cum magno quidem legentium commodo, et in

veterum olim, credo, plures quam nunc legebantur; verum nunc quoque post Eumenidum v. 116.119 μυγμός, post 122.125 ὠγμός exstat et post 128 μυγμὸς διπλοῦς ὀξύς, easque παρεπιγραφάς iusta appellatione dicit scholiasta. Plura sunt eiusmodi apud Aristophanem: velut post Thesm. 129 et 277. Interponamus igitur et ὀλολυγμός vel ὀλολυγμοί post Agam. 39 et ὀλολύζουσι post Septem fabulæ v. 278; nempe cum iusserit chorum rex post suas preces ὀλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ παιανίσαι Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς (268 sq.), nulla est causa quominus chorus eis precibus pronuntiatis iussum faciat. Sed Cassandræ ἐπωλόλυξε, de quo disputamus, profecto ad illum ὀλολυγμόν referri nequit, sed requiritur alter post regis reditum a regina factus et a vate auditus. Vide igitur quantum lucremur simili παρεπιγραφῇ adscripta post hæc Clytæmestræ verba (974 sq.):

Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει,
μέλοι δὲ [τοί] σοι τῶνπερ ἂν μέλλῃς τελεῖν.
(ὀλολύζει).

Quibus precibus nefariis pronuntiatis clamoreque sollemni sublato cum marito quem trucidatura est domum ingreditur.

1459 sq. Chorus de Helena:

πολύμναστον ἐπηγθίσω δι' αἷμ' ἄνιπτον,
ἥτις ἦν τότ' ἐν δόμοις
ἔρις ἐρίδματος ἀνδρὸς οἰζύς.

Non mihi est in animo prioribus versibus duobus alias medelas quærere pro eis quæ dudum adhibitæ sunt. Tertio autem habeo multo faciliorem; nam ut numeri antistrophæ restituantur (1550 ἀλαθείᾳ φρενῶν πονήσει) satis est unum E in T mutare: Ἔρις, τρίδματος ἀνδρὸς οἰζύς. Hæc autem sunt similia adiectiva apud Æschylum: τριγέρων Ch. 314, τρίπαλτος Sept. 985, τριπάχυιος vel potius τριπάχυντος in ipso hoc commo 1476, in quibus omnibus τρι syllaba vim habet intendendi.

Hæc igitur pauca neque sane gravia nunc ornandi TUI diei festi gratia TECUM communicare volui. Confido TE accepturum ea comitate quæ et vitæ TUÆ et scriptis TUIS omnibus insigni decori semper fuit.

Fridericus BLASS.

Halis Saxonum.

LE POINT CULMINANT

DANS LA TRAGÉDIE GRECQUE

Les opinions émises dans les pages suivantes n'ont pas de prétentions à l'originalité ; les faits sur lesquels j'attire l'attention sont familiers depuis longtemps aux critiques et aux interprètes du drame attique. Mais ils ont été obscurcis depuis quelque temps par deux raisons : 1° les usages du théâtre moderne, et 2° la signification vague et incertaine de quelques-uns des termes employés

1° Le poète Tennyson a observé, nous disent ses biographes, que l'auditoire d'une pièce moderne est trop souvent laissé en suspens sur la crête d'une vague « qui ne se brise jamais ». En d'autres termes, l'intérêt croît en intensité jusqu'au point final, tandis que toute grande production dramatique devrait se terminer tranquillement, « toute passion éteinte ». Cette différence a été notée aussi par M. Haigh, qui, dans son livre *Sur le Drame tragique des Grecs*, publié en 1896, s'efforce de l'expliquer par le fait que les Anciens n'avaient pas de rideau. Il y a du vrai dans cette remarque : les limites d'un art sont souvent tracées par les circonstances extérieures; mais, dans chacune de ces limitations, le véritable artiste trouve l'occasion de créer des formes nouvelles en accord avec un principe intérieur. L'*exodos* du drame grec est une de ses beautés, et il est remarquable que, dans le théâtre du règne d'Elisabeth, qui n'avait pas non plus de rideau, les mêmes expédients sont employés pour conclure harmonieusement la pièce et ramener l'action à ses relations avec le monde général. Le discours de Malcolm à la fin de *Macbeth* et celui de Fortinbras après la mort d'Hamlet peuvent être cités en exemple. Ce même principe, — la fin dans le repos,

— trouve une application dans quelques-uns des discours les plus passionnés des orateurs attiques, et Cicéron le formule dans son *Orateur*. L'absence de rideau n'est pour rien dans cet exemple.

2° Il n'y a guère d'espoir qu'une terminologie passée dans le langage courant reprenne son ancienne exactitude ; c'est pourtant, semble-t-il, la condition préalable pour qu'on puisse exprimer sa pensée d'une manière intelligible sur notre sujet. Par exemple, la *catastrophe* d'une tragédie devrait signifier proprement la fin de l'action, comparée au rabattement du fil par le tisseur. C'est ainsi que le mot est employé en grec classique en parlant de la vie réelle (cf. Sophocle, *Œd. Col.*, v. 103). Mais parce que, en général, les tragédies finissent de façon désastreuse, le mot « catastrophe » en langage ordinaire est devenu synonyme de désastre, et, dans la critique dramatique, on est enclin à l'appliquer au changement de fortune qui marque le moment critique de l'action. Cela est assez gênant, car nous n'avons plus de distinction nette entre le principal point tournant (περίστασις) et la fin de la pièce.

La même observation s'applique à l'emploi du mot *climax* dans la terminologie dramatique anglaise. Ce mot, signifiant littéralement *échelle*, devrait, dans son acception figurée, être employé dans le sens d'*ascension*, progression de l'action depuis l'exposé de la situation jusqu'à la crise principale ; mais le terme est fréquemment usité pour désigner la crise elle-même, le point culminant de l'intérêt et de l'émotion sympathique. Cette habitude est regrettable, car le mot *climax* une fois affecté à la « culmination », il ne reste plus de terme technique pour désigner la phase intermédiaire, celle où l'intensité de l'émotion croît graduellement.

Je veux essayer maintenant d'expliquer en langage aussi peu technique que possible comment je conçois la construction normale d'une tragédie attique. La distinction établie par Aristote entre les fables simples et implexes n'affecte guère la question générale, et, en ce qui concerne le drame ancien, n'est qu'une question de degré. Le type dont je veux parler peut se reconnaître aussi clairement dans une pièce simple, comme les *Perses*, que dans *Œdipe roi*.

L'action traverse cinq phases, correspondant à peu près aux cinq actes d'une tragédie de Shakespeare : 1° l'*exposé ;* 2° l'*ascension ;* 3° l'*apogée ;* 4° la *descente ;* 5° la *fin*. Les points que je me propose

de développer ici sont les points 3 et 4, ceux que j'ai appelés l'*apogée* et la *descente*.

On estime généralement qu'un drame est défectueux lorsque sa crise principale n'est pas tenue en réserve jusque vers la fin. Cette critique ne s'accorde pas avec les habitudes des poètes tragiques athéniens. Le changement principal dans la situation, qui constitue la crise, se produit presque toujours lorsqu'il reste encore à exposer une partie de l'action variant du cinquième au tiers. Ce qui reste jusqu'à la scène finale est occupé par le développement de la situation nouvelle née de la crise. C'est ainsi que, dans *Œdipe roi*, le point culminant est atteint au vers 1188, où Œdipe découvre toute la vérité. A ce moment la ruine de sa vie est complète, et il est inconcevable qu'une catastrophe plus terrible puisse lui arriver. Mais il reste au spectateur, atterré par l'événement, à se rendre compte, dans son émotion sympathique, de toute l'étendue du malheur et de ses inévitables conséquences. Son intérêt, à partir de ce point, n'est pas moins profond, mais il est d'un autre genre. C'en est fini de son angoisse impatiemment tendue : la question n'est plus : « le roi sera-t-il écrasé ? » mais : « comment cet écrasement l'affectera-t-il ? »

M. Francisque Sarcey, dans son habile compte rendu de la représentation d'*Œdipe roi* au Théâtre-Français, fait cette observation : « Sophocle a voulu, après des émotions si terribles, après des angoisses si sèches, ouvrir la source des larmes : il a écrit un cinquième acte. » Il parle aussi d'un quatrième acte, mais je ne suis pas sûr des limites qu'il voudrait lui tracer. Ce qui me paraît, à moi, constituer la quatrième partie dans cette pièce, la « conséquence » ou développement de la nouvelle situation, commence à l'entrée du messager (v. 1222) et continue jusqu'à l'entrée de Créon (v. 1422). C'est dans l'art de maintenir l'intérêt du spectateur à la hauteur où l'a élevé la crise capitale, et de tirer parti de l'émotion que cette crise a fait naître en lui, que consiste la partie la plus délicate de la tâche du poète tragique. Pourtant l'intérêt n'est plus de même nature ; il peut être plus profond, mais il est plus contemplatif et moins poignant. Quand le pire est révélé, votre sympathie n'est plus torturée entre des mouvements contraires d'espoir et de crainte, mais peut aller sans contrainte au héros malheureux et à ses infortunes. Et, dans les tragédies les plus nobles comme dans

l'exemple que je viens d'alléguer, l'horreur de la situation nouvelle s'apaise graduellement jusqu'au pathétique.

Pour Eschyle, la question se complique par l'usage qu'il fait de la trilogie. Dans l'*Orestie*, par exemple, les trois pièces doivent être traitées comme un grand drame, dont l'*apogée* ou point culminant se place à peu près au vers 890 des *Choéphores*, dans la tragique rencontre de Clytemnestre avec son fils. L'*ascension* principale apparaît dans la dernière moitié de l'*Agamemnon*, qui, à ce point de vue, peut être comparé au second acte de *Macbeth* ou du *Roi Lear* de Shakespeare. Pourtant, dans chacune des trois pièces prises séparément, il y a une gradation analogue, depuis la situation qui l'ouvre, à travers des complications troublantes, jusqu'à un paroxysme de tension qui culmine avant la fin de la pièce : dans l'*Agamemnon*, avec le cri de mort du roi et l'aveu de Clytemnestre (*Agam.*, v. 1343-1398) ; dans les *Euménides*, avec l'acquittement d'Oreste (v. 752), presque un quart de l'action ayant encore à se dérouler.

Si nous nous tournons maintenant vers les *Perses*, pièce de structure comparativement simple, nous trouvons que le changement principal dans la situation occupe le centre de la pièce. Il est réellement accompli au vers 597, quand les vieillards perses ont gémi sur la défaite de Salamine; mais on ne s'en rend pleinement compte que lorsque le fantôme de Darius est évoqué du royaume des Morts. Son apparition (v. 680) est le point culminant ou *apogée* du drame. La conséquence, ou développement de la situation nouvelle, est formée par le colloque entre Darius, Atossa et les Anciens, qui s'étend jusqu'au vers 851. Le dernier *stasimon*, dans lequel les Anciens pleurent la gloire évanouie, sépare cette scène impressionnante de l'arrivée de Xerxès et de ses lamentations en compagnie des Anciens, qui constituent la *fin*.

Je suis d'accord avec M. Haigh pour penser que les *Perses*, quelle qu'en soit la simplicité, sont un chef-d'œuvre d'agencement, mais non pas, comme il semble l'envisager, parce que l'intérêt croît en intensité après le moment critique. L'intérêt peut être plus profond en présence du fantôme de Darius, comme dans la scène du cimetière d'*Hamlet* ou dans celle de la caverne de *Macbeth;* mais il est de nature plus calme et moins agitée que l'impression produite par le récit de la défaite et s'adoucit à la fin jusqu'au pathétique.

Dans le développement de la situation nouvelle, il peut se produire une nouvelle période de suspens — une δέσις suivie d'une λύσις. Mais une pareille crise est secondaire et subordonnée au thème principal. Ainsi, dans les *Trachiniennes*, le changement de situation est accompli au vers 820, au départ de Déjanire après le récit d'Hyllus. Pourtant il reste des doutes à dissiper. Héraclès, dans son agonie, apprendra-t-il la vérité ? Quel effet produira-t-elle sur lui ? et quelle sera la scène finale? Ce que j'appellerai le quatrième acte, — le récit de la nourrice, l'entrée d'Héraclès agonisant, son long discours, le colloque entre lui et son fils, — ne forme pas la partie la moins émouvante de la pièce et amène la *fin* ou « catastrophe » et l'apprêt du bûcher funéraire. Mais le paroxysme de l'attente angoissante est passé et une situation nouvelle créée, une fois que les effets du poison ont été décrits par Hyllus et compris par Déjanire.

Semblablement, après le départ de Créon, au vers 1114 d'*Antigone*, lorsqu'il a vu sa résolution brisée par la prophétie de Tirésias, une nouvelle phase d'anxiété commence sur le point de savoir quelle sera la *conséquence*. La jeune fille sera-t-elle délivrée à temps? Polynice aura-t-il les funérailles qui lui sont dues ? Ces doutes sont dissipés par le récit du messager, et la mort d'Eurydice est tenue en réserve. L'intérêt tragique est donc maintenu à un degré élevé jusqu'à la fin de l'action, où le remords de Créon est complet. Mais tout ceci forme le développement de la situation nouvelle; le drame culmine réellement au second discours de Tirésias, v. 1064-1090.

Pour qu'on ne m'accuse pas d'avoir perdu le peu de place qui m'est accordé à développer un simple lieu commun, je me permets de citer ici deux assertions récemment émises par des savants renommés d'Oxford et de Cambridge sur la construction de l'*Ajax* de Sophocle. M. Haigh, dans son ouvrage déjà cité, *le Drame tragique chez les Grecs*, écrit ce qui suit : « La construction de l'*Ajax* n'a point partout le même mérite. Dans la première partie de la pièce, la préparation de la crise est admirablement combinée ; et la déception de Tecmesse et du chœur, puis leur joie extravagante à la nouvelle du rétablissement supposé du héros, augmentent l'intensité d'effet de la catastrophe, qui suit immédiatement. Mais, après la mort d'Ajax, ainsi que l'a fait remarquer le scholiaste, c'en est fait de l'intérêt tragique, et les scènes finales, avec leurs fastidieuses

querelles au sujet de la sépulture du cadavre, sont froides par comparaison. Sans doute, la question de la sépulture était extrêmement importante chez les Anciens; mais ce fait ne peut guère justifier la longueur démesurée des derniers dialogues. On ne saurait soutenir non plus qu'ils avaient pour but de réhabiliter le héros national, dont le caractère avait été présenté au commencement de la pièce sous un jour déshonorant, en offrant à Teucer l'occasion de faire le panégyrique de ses exploits. La réputation d'Ajax avait déjà été suffisamment relevée par la dignité émouvante de sa dernière apparition. Il est plus simple de supposer avec le scholiaste que, trouvant le sujet trop mince en incidents tragiques, Sophocle l'amplifia, afin d'atteindre la longueur nécessaire, par une de ces controverses oratoires où se complaisaient les Anciens. En outre, le débat ne pouvait que flatter l'amour-propre national des Athéniens. Teucer, en effet, qu'on peut considérer comme le représentant d'Athènes, soutenait victorieusement la lutte contre les deux grands héros du Péloponèse, et ses invectives contre l'arrogance spartiate devaient sûrement soulever l'enthousiasme du public athénien. Mais il faut admettre que des scènes de ce genre, bien qu'elles puissent faire de l'effet au théâtre, sont au-dessous du niveau ordinaire de la tragédie sophocléenne. »

Le professeur Jebb, dans l'Introduction de son édition de l'*Ajax*, pages XXVIII et XXIX, s'exprime ainsi sur le même sujet :

« Si l'on veut justifier ce qui suit la mort du héros au point de vue de l'art dramatique, il faut expliquer comment l'action de la pièce, d'un bout à l'autre, peut être considérée comme un tout organique. L'idée qui domine la pièce, idée qui doit donner à la pièce son unité et sa cohésion, doit être telle que la mort d'Ajax ne soit pas une catastrophe après laquelle tout s'efface, mais un incident tragique amenant nécessairement les événements suivants, de sorte que le véritable apogée n'est atteint que dans le jugement qui sauve le corps d'Ajax du déshonneur... » Et plus loin, p. XXXII : « Le *veto* opposé à l'enterrement d'Ajax est la conséquence inévitable de son acte, et le spectateur y est tout préparé, de sorte que la dernière partie de la pièce n'est pas une addition arbitraire à la première, mais en est le développement naturel et nécessaire. Deuxièmement, ce *veto* soulève un problème plus important encore, pour des Athéniens, que la question de savoir si Ajax vivra ou

mourra : celui de savoir s'il obtiendra ou non la consécration d'un héros. Voilà pourquoi le véritable point culminant de la pièce n'est pas la mort d'Ajax, mais la décision relative à ses funérailles. »

En plaçant l'*apogée* (*climax*) vers la *fin* de l'*Ajax*, M. Jebb diffère de l'opinion de M. Haigh et de celle du scholiaste. Peu de lecteurs ayant suivi le drame attentivement d'un bout à l'autre pourront souscrire sans réserve à ce qui leur paraîtra, sans aucun doute, un jugement paradoxal. Mais M. Haigh et les autres sont-ils pour cela autorisés à condamner la dernière partie de la pièce ? Non, si le point de vue exposé dans cet article est le vrai. Des deux côtés l'erreur consiste à chercher à toute force l'intérêt le plus palpitant vers la fin du drame. Je suis absolument d'accord avec tout ce que le professeur Jebb a dit en faveur de l'unité, de la cohésion de l'*Ajax ;* il l'a bien senti, la dernière partie de la pièce n'est pas une addition arbitraire, mais un développement naturel et même nécessaire, le développement de la situation nouvelle créée par la mort du héros. Cette mort a ouvert une source d'émotion qui ne tarit pas immédiatement ; la plus forte vague de la τριλογία n'est pas suivie du calme plat. Mais aucun événement ultérieur ne peut éveiller une agitation nouvelle d'un effet égal à celle-là. Même en présence du cadavre de son frère, Teucer ne produit pas d'impression qui surpasse, ou même qui égale, celle que nous a faite Ajax, pas plus que la « noble passion » de Macduff ne peut émouvoir l'auditoire au même point que celle de Macbeth dans la scène du banquet. Mais Teucer peut approfondir l'impression déjà produite. Il peut l'enfoncer, la creuser, et, avec la pathétique figure de Tecmesse, avec l'enfant Eurysakès, qui est l'héritier de Salamine, avec l'imposante modération d'Ulysse, qui contraste avec la violence insensée des Atrides, Teucer peut devenir le centre d'une série de scènes dramatiques bien calculées pour tenir en haleine l'émotion profonde qu'a excitée l'action principale. Et c'est là, je le maintiens, le véritable objet de la partie terminale d'une grande tragédie, la partie qui répond aux quatrième et cinquième actes de drames shakespeariens, tels que *Macbeth*, *Othello* et le *Roi Lear*.

Quelques modifications à la règle que je viens d'essayer de formuler seraient peut-être nécessaires dans une analyse détaillée d'*Electre* ou d'*Œdipe à Colone*, dans lesquels il y a moins de rapidité et de raideur dans la montée comme la descente. A mon sens,

l'action de l'*Electre* culmine à peu près au vers 1057, où Electre s'enflamme du courage du désespoir; celle d'*Œdipe à Colone* au vers 1138, où les enfants d'Œdipe lui sont rendus.

Le cas du *Philoctète* demanderait plus d'explications. Ici le mode de construction est changé, à la façon de plusieurs des pièces d'Euripide, qui ont, selon l'expression si topique de John Dryden, chacune un « double tournant ». Ici la situation principale change plus d'une fois, et l'action se termine par un coup de théâtre, à la façon des pièces modernes. Dans quelques cas, comme par exemple dans l'*Oreste*, c'est à peine si ce nouveau type peut se concilier avec l'unité dramatique. Mais, dans le *Philoctète*, l'unité d'action essentielle est préservée. Des deux questions principales : — Troie sera-t-elle prise par Philoctète et le fils d'Achille? le fils d'Achille atteindra-t-il l'objet de son ambition par la fraude? — c'est ce dernier point qui, dans la pièce de Sophocle, émeut le plus la pensée du spectateur. L'intérêt de cette crise se détend lorsque Néoptolème rend l'arc, au vers 1220 à peu près. Mais il avait atteint son *apogée* entre les vers 927 et 962, à l'appel passionné de Philoctète, lorsqu'il se voit trahi. Le dénoûment soudain du nœud encore subsistant, par l'apparition d'Héraklès à la fin de la pièce, soulage le reste d'inquiétude et forme la véritable *catastrophe*, mais n'affecte pas le spectateur aussi profondément et n'est là que pour terminer harmonieusement la tragédie.

Il serait intéressant de poursuivre cette étude sur le terrain de la littérature moderne, si j'étais compétent pour cette tâche; mais, comme le présent ἔρανος doit célébrer le quatre-vingtième anniversaire d'un helléniste éminent, il me suffit d'avoir borné mon étude à la tragédie attique.

Lewis Campbell.

LES DITHYRAMBES DE BACCHYLIDE

Les poèmes de Bacchylide, récemment découverts, sont partagés, dans le manuscrit même qui les contient, en deux groupes distincts : il y a un groupe qui réunit des chants de victoire ou épinikoi, à l'exclusion de tout morceau d'un autre genre; dans un autre groupe on trouve rangés des chants qui ne sont positivement pas des épinikoi, et qui nous surprennent par la singularité de leur composition et nous intriguent par l'absence de toute indication touchant le genre de poésie mélique auquel ils appartiennent. Le commencement et la fin de ce groupe étant perdu, ainsi que ceux de l'autre, nous ignorons si son titre général était marqué dans le manuscrit. On serait tenté, par quelques considérations, de penser que le grand fragment contenant les chants non épinikoi, quoique écrit de la même main, provient d'un autre rouleau; mais, parmi les renseignements donnés par l'éditeur, si capable et si consciencieux, sur les circonstances de cette précieuse trouvaille et sur les conditions du papyrus, on ne trouve rien qui vienne à l'appui de cette supposition. Que le volume pût contenir toutes les poésies de Bacchylide, il n'y a pas à y penser; M. Kenyon a bien raison d'exclure cette hypothèse. Sans doute il contenait *tous* les épinikoi de ce poète (comme M. Kenyon le pense aussi), qui étaient, paraît-il, bien loin d'être aussi nombreux que ceux de Pindare. Peut-être est-ce à cause de leur nombre relativement petit que nous ne les voyons pas classés d'après les différents lieux des jeux, comme ceux de Pindare, ni d'après les différents exercices, comme ceux de Simonide, ni

chronologiquement, ni d'aucune autre façon. Un seul rouleau n'aurait pu contenir tous les épinikoi de Pindare sans être trop volumineux et incommode (c'est bien dans ce sens que Callimaque eût dit : μέγα βιβλίον, μέγα κακόν) ; pour ceux de Bacchylide, non seulement un rouleau était suffisant, mais il y restait même de la place pour y inscrire, probablement tout entière, une autre classe de poésies du même auteur. Dans ce qui reste de ce rouleau, les épinikoi somment à XIV, les autres pièces à VI.

Et nous voilà à poser la question : à quelle classe, genre ou εἶδος de poésie mélique appartiennent ces singulières compositions, qui ne sont pas des épinikoi et qui ont pu être réunies dans le même volume avec ceux-ci ? La réponse que l'éditeur croit, quoique timidement et avec réserve, pouvoir proposer pour cette question, est inacceptable. Il croit reconnaître ici un mélange de poésies différentes (*miscellaneous poems*) ; la première, d'après lui, est, peut-être, un hymne ? la seconde (XVI), un péan ? la troisième (XVII), encore un péan ? la quatrième (XVIII), un hymne ? la cinquième (XIX), un dithyrambe ? la sixième encore un dithyrambe ? Ces dénominations sont fondées, l'auteur le reconnaît, sur de bien faibles arguments. Une mention, même une invocation d'Apollon ou de Dionysos, ne sauraient suffire pour constituer un péan ou un dithyrambe ; et moins encore l'absence de toute mention de ces divinités pourrait-elle suffire pour constituer un hymne dans le sens restreint que cette dénomination doit bien avoir dans une classification de poésies méliques. Et comment penser qu'avec tous les épinikoi (même les plus insignifiants) rangés dans une série à part sans aucun mélange, on eût réuni un pêle-mêle de poésies diverses ? Nous voyons bien quelquefois dans l'antiquité que des grammairiens ou des εἰδογράφοι ne tombent pas d'accord, à propos de telle ou telle autre pièce de poésie lyrique, sur le nom à lui donner : péan, dithyrambe ou autre. Mais, malgré les divergences qu'il pouvait y avoir sous ce rapport d'une édition à l'autre du même poète, il n'y a pas d'auteur dont les poésies ne fussent régulièrement ordonnées et classifiées, surtout après les travaux des critiques d'Alexandrie et autres, pas d'édition où un tel pêle-mêle de pièces différentes pût se présenter.

Ce travail de classification fut fait sans doute pour Bacchylide par les Alexandrins, comme ils le firent pour Pindare, Simonide et

les autres lyriques du *Canon*, où ils placèrent Bacchylide. Il était déjà fait, et depuis longtemps peut-être, lorsque Didyme d'Alexandrie écrivit un ὑπόμνημα spécial sur les épinikoi du poète, qu'il trouvait rangés dans une classe à part ; Didyme était contemporain de notre manuscrit, d'après la date qu'avec beaucoup de probabilité assigne à celui-ci M. Kenyon. Ils étaient disposés sans distinction, comme nous les trouvons dans notre papyrus, car nous voyons que, pour Bacchylide, on cite tout simplement ces épinikoi, pendant que pour Pindare on cite ces olympionikai, ces pythionikai, etc. Et les citations nous prouvent aussi que toutes les autres poésies de notre auteur étaient ordonnées par classes, comme celles de Pindare et des autres lyriques ; en citant on dit : dans les hymnes, dans les péans, dans les dithyrambes, dans les prosodia, dans les hyporchèmes, dans les érotika, etc. Enfin la distinction des vers ou *kóla* et des strophes que nous trouvons dans ce manuscrit nous révèle encore une fois, ainsi que pour Pindare, la main ordonnatrice des grammairiens alexandrins (v. Boeckh, *Præf. ad Pind. Schol.*, p. xxxi).

D'après tout cela, il est clair, à mon avis, que, dans les six chants dont il est question, il faut voir non pas un mélange de chants d'espèce et de nom différents, mais une série de chants ayant une dénomination commune, réunis dans le manuscrit avec la même unité que nous remarquons dans la série des épinikoi. Et vraiment un coup d'œil suffit pour reconnaître que tous ces chants ont, dans leur contenu et dans leur composition, des traits communs si saillants et si caractéristiques qu'on devrait être plutôt étonné si on ne les voyait pas groupés dans une seule classe. S'il y a quelque variété dans la forme de la composition, non seulement elle n'est pas de nature à constituer un autre genre de poésie, mais elle pourrait à peine constituer une subdivision dans le même genre. Aucun de ces chants n'est adressé à un dieu ou à un homme ; si un dieu est parfois nommé ou invoqué à la fin ou au commencement d'un chant, ce n'est pas pour cela à lui que ce chant s'adresse. Le sujet est toujours un mythe héroïque ; le chant tout entier consiste en une scène, un tableau qu'il rappelle ou présente avec πάθος dans un style lyrique brisé et mouvementé, qui arrive jusqu'à la dramatisation indirecte ou même directe, comme dans le n° XVIII. La narration commence toujours *ex abrupto*, comme

l'action d'une tragédie ; si on ouvre le chant par quelques vers d'introduction, ces vers n'ont aucun rapport avec le mythe qui suit. Le mythe est toujours rappelé épisodiquement dans quelques-uns de ces moments, comme un souvenir cher ou émouvant, sans que le poète s'occupe d'en mener l'histoire jusqu'à sa conclusion finale. Aussi, à la fin de chaque chant, tout lecteur moderne doit s'écrier : eh bien ? et après ? et à quel propos tout cela ?

Sans doute, ces caractères, pour nous si nouveaux et si étranges, communs à tous ces chants d'un seul genre, pourraient avoir leur illustration et nous paraître moins surprenants si les Anciens nous disaient le nom de ce genre. Et ils nous le disent, et ce qu'ils nous disent est de nature à nous satisfaire. Deux citations, une de Clément d'Alexandrie, l'autre des scholies de Pindare, se rapportant, la première au premier de ces chants (n° XV: Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλένης ἀπαίτησις), l'autre au dernier (n° XX: Ἴδας), ne mentionnent que le poète sans indiquer la classe de ces pièces où le passage cité se trouvait. Mais il y a une citation de Servius relative au poème Ἠίθεοι καὶ Θησεύς (XVII) où cette classe est nommée ; M. Kenyon, dans l'idée que ce chant dut être un péan, à cause de l'invocation à Apollon Délien qui s'y trouve à la fin, a eu tort de ne pas la prendre en considération et d'accuser Servius d'erreur. En commentant le vers de l'*Énéide* (VI, 22) où l'on parle des *septena corpora natorum*, que les Cécropides devaient chaque année exposer au Minotaure, Servius écrit : « Quidam septem pueros et puellas accipi volunt quod et Plato dicit in Phaedone et Sappho in Lyricis et Bacchylides in Dithyrambis et Euripides in Hercule. » On ne peut pas douter que la citation de Bacchylide ne se rapporte aux paroles que nous lisons tout au commencement du chant susmentionné : δὶς ἑπτὰ ἀγλαοὺς κούρους Ἰαόνων ; quoiqu'on n'y parle que de κοῦροι, la mention d'Eriboée, dans ce qui suit, prouve que l'expression δὶς ἑπτὰ était employée par le poète et généralement entendue pour « sept de chaque sexe », et que, dans κοῦροι, on comprend en sous-entendu καὶ κόραι, comme dans le *natorum* de Virgile on comprend en sous-entendu *et natarum*. La même expression qu'emploie Bacchylide est employée par Euripide dans la tragédie que Servius cite, l'Ἡρακλῆς μαινόμενος, où (v. 1326) Thésée rappelle les δὶς ἑπτὰ κόρους, qu'il sauva. Nous ne sommes pas à même de contrôler la citation de Sappho, mais celle de Platon correspond aussi exactement que celle d'Euripide ; dans le *Phédon* on use de la

même expression consacrée, en rappelant τοὺς δὶς ἑπτὰ ἐκείνους sauvés par Thésée. On ne peut donc pas traiter légèrement l'autorité de Servius dans notre cas, et il faut en conclure que le chant Ἠίθεοι καὶ Θησεὺς se trouvait, dans les anciennes éditions de Bacchylide, classé (*in dithyrambis*) parmi les dithyrambes et, par conséquent, que les six chants dont nous nous occupons sont tous des dithyrambes. Il ne serait sans doute pas impossible que Bacchylide eût mentionné ce fait de Thésée plus d'une fois, dans des poésies de différentes classes, et que Servius n'ait rappelé que ce qu'il en disait dans les dithyrambes, sans tenir compte des autres poésies, où il répétait la même chose. Mais, avant d'en arriver à ces suppositions forcées, il faudrait y être poussé par l'impossibilité d'admettre que ces chants soient des dithyrambes. Or, non seulement on ne pourrait opposer aucune objection sérieuse à cette dénomination, mais les quelques notices que nous avons sur le dithyrambe comme composition poétique (à distinguer du bacchanal musical, orchestique, mimique, qui occasionna cette poésie et lui donna son nom), tel qu'il pouvait être au temps de notre poète, s'appliquent parfaitement à ces six chants. En étudiant la chose de près, on reconnaît facilement que, de tous les genres de mélique, le dithyrambe est réellement le seul qui nous explique les singularités de ces compositions. Que les dithyrambes eussent un contenu diégématique ou narratif de mythes héroïques ou autres, nous pouvions le déduire de ce que nous disent les anciens sur les origines de la tragédie, et nous l'apprenons de quelques passages d'écrivains qui le disent explicitement, tel que celui de Platon (*Polit.*, III, 394) : τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστὶν τραγῳδία τε καὶ κωμῳδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ· εὕροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστα ἐν διθυράμβοις, et celui de Plutarque (*de Mus.*, 10) sur l'ancien poète locrien Xénocrite : ἀμφισβητεῖται εἰ παιάνων ποιητὴς γέγονεν, ἡρωικῶν γὰρ ὑποθέσεων... ποιητὴν γεγονέναι φασὶν αὐτὸν· διὸ καί τινας διθυράμβους καλεῖν αὐτοῦ τὰς ὑποθέσεις. Les fragments, si peu nombreux, que nous possédons d'anciens dithyrambes nous montrent souvent un contenu mythique ; ainsi, dans ceux de Pindare, on trouve traité le mythe d'Orion (n° 50-52 Bergk), celui d'Hercule et Géryon (n° 58). Mais, ce qui prouve que l'exposition lyrique d'un mythe était l'unique objet de ces compositions, comme pour les drames tragiques, c'est les titres qu'elles portaient et d'après lesquels nous les voyons souvent

citées. Ainsi on cite un dithyrambe de Simonide intitulé *Memnon* (ἐν Μέμνονι διθυράμβῳ), l'*Achille* et l'*Adonis* de Praxilla, les *Danaïdes*, le *Marsyas*, la *Perséphoné* de Mélanippide, sans parler des poètes postérieurs, qui, après les innovations introduites par Mélanippide, finirent par réduire le dithyrambe à une espèce de mélodrame. Les titres qui, bien justifiés par le contenu, accompagnent nos chants [Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλένης ἁπαίτησις (Ἡρακλῆς ou Δηιάνειρα?), Ἴθεοι καὶ Θησεύς, Θησεύς, Ἰώ, Ἴδας], ainsi que leur contenu lui-même, sont à l'unisson de toutes ces notices, qui ne nous permettent pas de douter que tous ces chants ne soient des dithyrambes. D'après les scholies de Pindare (*ad Pyth.*, I, 100), parmi les dithyrambes de Bacchylide il y en avait un dont le sujet était le mythe de Philoctète, dont probablement il portait le nom pour titre[1]; sans doute, il a dû se trouver parmi ces compositions du même genre dans la partie perdue de notre rouleau.

Nous voyons que la composition métrique est antistrophique, comme nous savions d'Aristote (*Probl.*, XIX, 15) qu'elle était dans les dithyrambes avant qu'elle ne devînt monostrophique par suite des innovations de Mélanippide, après notre poète. Mais, dans le Θησεύς, qui est entièrement dramatique, nous n'avons que des strophes égales et amœbées, sans épode.

La proximité du dithyrambe au drame nous explique ce qui nous paraissait si étrange dans ces chants, le mythe abordé d'emblée, sans motivation, et clos subitement sans conclusion. C'est que le poète le présente, ou plutôt le représente par lui-même, ayant sa signification en lui, comme on représenterait une tragédie, avec le même motif et le même but. Arrivé au moment significatif, moral, religieux, patriotique ou autre, il s'arrête. Il procède même comme un peintre qui dessine une scène, un moment saillant d'une histoire qu'il suppose connue. Arrivé, dans les *Anténorides*, au discours de Ménélas, qui résume le but éthique de son mythe, il s'arrête. La suite de l'histoire, tout le monde la sait. Les effets de l'action de Déïanire dans le second dithyrambe, dont le titre est perdu, sont indiqués dans un épiphonème sur les suites funestes du φθόνος, et avec cette allusion à la mort d'Hercule, que

[1] Ταύτῃ τῇ ἱστορίᾳ καὶ Βακχυλίδης συμφωνεῖ ἐν τοῖς Διθυράμβοις, ὅτι δὴ οἱ Ἕλληνες ἐκ Δήμνου μετεστείλαντο τὸν Φιλοκτήτην Ἑλένου μαντευσαμένου· εἵμαρτο γὰρ ἄνευ τῶν Ἡρακλείων τόξων μὴ πορθηθῆναι τὸν Ἴλιον.

personne n'ignore, le chant est clos. Nul besoin donc de penser, comme on l'a fait trop légèrement, que ces chants nous soient arrivés incomplets.

Notre intelligence de ces compositions dithyrambiques, qu'aujourd'hui nous apprenons à connaître, serait plus complète si nous connaissions leur musique et les détails de l'exécution chorale, avec ses mouvements orchestiques et mimiques, ses divisions par groupes, et avec tout ce qui les rapprochait d'une représentation dramatique. Quelque lumière pourrait aussi nous venir de la connaissance des villes et des fêtes pour lesquelles ces dithyrambes furent composés; mais, quant aux fêtes, les titres qui les accompagnent n'en disent rien; quant aux villes, ils ne les indiquent que là où le poète les indique lui-même (n° XIX Athènes, n° XX Sparte).

Le sujet de ces dithyrambes, un excepté, est étranger au mythe de Dionysos, ce qui n'a rien d'étonnant. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον devait valoir pour le dithyrambe aussi bien que pour la tragédie, qui en était sortie. Le chant intitulé Ἰώ (n° XX), adressé aux Athéniens, est le seul où Dionysos soit nommé, ce qui avait déjà suggéré à M. Kenyon d'y reconnaître aussi un dithyrambe. En effet il se rapporte à un des sujets primitifs des chants dithyrambiques, la Διονύσου γένεσις, puisque, après les pérégrinations de Io, il rappelle la partie humaine de la généalogie du dieu, qu'il nomme en finissant. Ce dithyrambe doit avoir été chanté dans les *Dionysiaques* à Athènes par le κύκλιος χορός, dans les concours dithyrambiques que Lasos avait introduits, comme les dithyrambes composés par Simonide et ceux de Pindare pour la même ville, qui avaient un prélude, ainsi que le nôtre, étranger au mythe et servant de dédicace, avec des paroles flatteuses pour les Athéniens (fr. 53-55 Bergk), qui en furent et restèrent enchantés, comme Aristophane nous l'apprend.

Dans deux de ces dithyrambes (n° XVI, XVII), Apollon est apostrophé momentanément, ce dont M. Kenyon a eu tort de conclure qu'ils sont des péans, dénomination qui est absolument exclue par leur contenu, entièrement diégématique. Dans l'un et dans l'autre Apollon est nommé comme dieu de la poésie, et il n'y a pas de genre de poésie où son nom ne puisse être mentionné ou invoqué, sans que cela contredise la nature de ce genre.

Le deuxième dithyrambe, qui peut être intitulé *Héraklès* ou *Déïanire*, a le même sujet que les *Trachiniennes* de Sophocle. Les

vers qu'on y lit dans le prélude, au bout de la strophe : Πύθιε Ἄπολλον | τόσα χοροὶ Δελφῶν | σὸν κελάδησαν παρ' ἀγακλέα ναόν, ne sont pas une invocation d'Apollon; ils se rapportent à ce qui précède dans cette strophe de prélude, dont l'état fragmentaire nous empêche de saisir bien complètement la pensée. On y parle de l'Hébros, de ses rives fleuries, de la voix suave de ses cygnes (voir à ce propos le beau chant des *Oiseaux* d'Aristophane, v. 769, suiv.); c'est là le sujet des anciens chants (péans sans doute, cf. *Hymn. in Apoll.*, 514 suiv.) delphiques, indiqué dans ce τόσα. Puis, avec un πρίν γε κλέομεν, où πρὶν veut dire *plutôt*, le poète entame brusquement avec l'antistrophe le mythe d'Hercule, comme Pindare passe subitement au mythe de ce héros avec *un* ἐγὼ δ' Ἡρακλέος ἀντέχομαι προφρόνως dans la I^re^ *Néméenne*. Le poète, en rappelant dans le prélude les sujets riants des péans delphiques, accentue le sujet douloureux et tragique de son dithyrambe, qui est en effet le plus pathétique de ceux qui nous restent. Apollon n'est donc apostrophé ici que comme dieu de la poésie et sujet des péans, auquel, dans ce cas, le poète doit préférer un sujet dithyrambique et tragique.

Les vers qu'on lit à la fin du dithyrambe Ἠίθεοι καὶ Θησεύς ajoutés extérieurement après le mythe : Δᾶλιε, χοροῖσι Κηίων | φρένα ἀνθεὶς | ὄπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν, suggérés par le παιάνιξαν qui précède, n'y sont que pour implorer la protection du dieu sur le chœur et, probablement, la victoire dans le concours[1]. Du reste, Apollon Délien figure dans la légende de cette entreprise de Thésée, qui dit que le héros, au retour de Crète, avec les ἠίθεοι sauvés se rendit à Délos offrir le sacrifice de remercîment au dieu. On sait que les Athéniens, en mémoire du fait, expédiaient chaque année à Délos, avec le prétendu navire qui avait servi à leur héros, la *théorie* que la fin de Socrate a rendue célèbre.

Nul doute, d'après moi, que ce dithyrambe, ainsi que le suivant, ne soit fait pour les Athéniens. La matière et le traitement du mythe qui lui sert de sujet suffisent pour le prouver. Nous voyons qu'il fut chanté par un chœur de Céïens, qui put bien être admis au concours à Athènes, comme on y admettait Bacchylide et Simonide et tant d'autres poètes de différents pays grecs. Les Céïens étaient

[1] Personne ne saurait songer à reconnaître dans notre composition, narrative du commencement jusqu'à la fin, un Δηλιακὸν Παιᾶνα tel que celui qui fut composé pour ceux de Céos par Pindare (v. *Isthm.*, I, 4).

liés d'amitié avec les Athéniens, à côté desquels ils se battirent à l'Artémisium et à Salamine.

On reconnaît dans ce chant la grande ferveur pour Thésée et l'élaboration de sa légende dans le sens athénien, qui eut lieu du temps des guerres médiques et après. Il doit être antérieur à l'édification du temple de Thésée, soit à 469 ; la peinture de Micon dans ce temple, représentant le fait raconté ici, ainsi que la peinture de la belle kylix d'Euphronios furent sans doute inspirées de ce chant[1]. Euphronios devait être alors vers la soixantaine, si son activité commence, d'après M. Hartwig, en 510.

Ce dithyrambe, le plus étendu, le plus élaboré, et le plus beau de ceux qui nous restent, est très dramatique. Thésée y figure admirablement comme beau chevalier, contrairement à sa conduite si peu chevaleresque envers la fille de Minos, Ariadne, légende peu agréable pour les Athéniens, qui n'en voulaient pas et tâchaient de la modifier ou corriger déjà du temps de Pisistrate, comme on sait.

Minos, d'autre part, est représenté comme dur et arrogant, d'accord avec le théâtre athénien, qui se faisait une spécialité de maltraiter ce personnage si respecté ailleurs; καὶ γὰρ ὁ Μίνως ἀεὶ διετέλει κακῶς ἀκούων καὶ λοιδορούμενος ἐν τοῖς Ἀττικοῖς θεάτροις, nous dit Plutarque (*Thes.*, 16).

Aussi ce dithyrambe doit avoir enthousiasmé les Athéniens, ces μαραθωνομάχοι qui avaient cru voir l'ombre du héros les assister pendant la bataille glorieuse, surtout dramatisé comme il dut l'être dans l'exécution chorale. Les fêtes athéniennes, dans lesquelles ce dithyrambe paraîtrait le plus à sa place, seraient les *Oschophories*, lorsqu'une procession allant du temple de Dionysos au Phaléron, costumée et avec des cérémonies mimétiques, rappelait, en le représentant, le retour des ἠίθεοι sauvés par Thésée[2]. Il serait cependant difficile de songer aux chants spéciaux (ὀσχοφορικά) composés pour ces fêtes ; si, comme on nous dit, ils étaient chantés par un chœur marchant après le cortège[3], ces chants n'auraient pas pu être

[1] M. Kenyon croit reconnaître le même fait représenté dans le vase de Clitias et Ergotimos (vase François). Evidemment il a tort. Le fait représenté dans ce vase (où Minos ne figure pas du tout) est postérieur à l'épisode raconté par Bacchylide ; c'est une scène du retour de Thésée avec les ἠίθεοι.

[2] A. Mommsen, *Heortologie*, p. 271 suiv.

[3] Εἴπετο δὲ τοῖς νεανίαις ὁ χορὸς καὶ εἶπε τὰ μέλη, Procl., *ap.* Phot., *Bibl.*, n° 239.

classés parmi les dithyrambes, mais ils auraient dû l'être plutôt parmi les Προσόδια, comme les *Daphnéphorika* de Pindare durent l'être (d'après Bœckh) parmi les Παρθένια.

Le dithyrambe suivant, intitulé Θησεύς, évidemment fait aussi pour Athènes, est de la plus haute importance pour sa forme et son contenu. Sa forme est purement dramatique, sans narration qui relie le dialogue, le précède ou le suive. On y voit poindre la tragédie, née, comme Aristote le dit, des improvisations des ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον. C'est un dialogue entre deux personnages, dont l'un est nommé par l'autre; l'autre n'est pas nommé du tout. L'un est Égée, l'autre n'est pas Médée, comme M. Kenyon suppose; l'intervention de Médée au moment dont il s'agit serait au moins précoce, et, en tout cas, les sentiments odieux qu'un tel personnage devrait exprimer ne sont pas ceux qu'on trouve dans ce rôle. C'est tout simplement une portion du chœur représentant les citoyens de l'Attique et ayant probablement un d'eux en tête. C'est une scène à peu près comme celle qui sert d'ouverture à l'*Œdipe roi*, où nous voyons d'un côté le roi avec sa suite, de l'autre une multitude de Thébains, ayant à la tête un ἱερεύς anonyme. Sans doute cette petite pièce lyrique doit avoir été jouée par le chœur cyclique avec costume, et même avec masque peut-être. En tout cas l'ἔξαρχος principal du chœur dut jouer le rôle d'Égée, en costume d'ancien roi de l'Attique. Le chœur devait être costumé aussi à l'ancienne et partagé en deux parties, dont l'une représentait Égée avec sa suite; l'autre, guidée par un autre ἔξαρχος, représentait une multitude mêlée de citoyens de l'Attique.

C'est là une variété du dithyrambe, qui, comme plusieurs faits nous le faisaient supposer et nous le voyons ici, a continué d'exister en même temps que la tragédie qu'elle avait engendrée, et tout aussi émancipée que celle-ci des sujets dionysiaques. On peut y reconnaître cette forme mitoyenne entre le dithyrambe et la tragédie, qu'on a appelée la *tragédie lyrique*, qui au fond, comme Hermann l'avait bien deviné, n'était autre chose que le dithyrambe lui-même, que les anciens parfois appellent aussi tragédie. Le passage suivant de Diogène Laerce, souvent cité, doit être rappelé ici (III, 56) : ὥσπερ γὰρ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ (entendre *dithyrambe*) πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτισεν ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν. Le dithyrambe dont nous parlons peut nous

donner une idée de l'innovation attribuée à Thespis. Seulement il faut noter qu'ici la part de celui qui serait l'ὑποκριτής est tout aussi lyrique que celle du chœur; nous avons quatre strophes égales, alternées entre les deux interlocuteurs, comme dans un chant amœbée. Il est difficile de penser que la part d'Égée fut chantée *a solo* comme un ἀπὸ σκηνῆς des tragédies; elle doit avoir été chantée par une moitié du chœur avec l'ἔξαρχος représentant Égée, comme nous l'avons supposé.

Peut-être est-ce bien ce genre de dithyrambes qui, dans quelque catalogue des œuvres de Pindare, est désigné du nom de τραγικὰ δράματα, titre qui disparaît dans d'autres catalogues et qu'on ne trouve jamais cité, probablement parce que, dans d'autres éditions, ces pièces avaient été classées, comme nous voyons pour celle-ci, dans le εἶδος dont elles n'étaient qu'une variété. Bœckh supposait qu'elles furent mêlées avec les hyporchèmes; si, comme leur titre peut le suggérer, ces pièces lyriques étaient du genre de la nôtre, nous pouvons croire plutôt qu'elles furent mêlées, comme celle-ci, aux dithyrambes.

Comme dans toutes ces compositions, le sujet mythique n'est pas complètement développé; c'est comme la première scène d'un drame qui s'ouvre avec elle et en reste là. Le lecteur attend inutilement de savoir ce qu'Égée lui-même a l'air de ne pas savoir, ταῦτα ὁπᾷ τελεῖται. On voit que le but de la composition est la glorification de Thésée dans une circonstance solennelle. On rappelle sa première venue dans l'Attique sans la raconter, mais en présentant dramatiquement l'état des esprits et l'attente de la population avec son roi à la nouvelle de la prochaine arrivée du jeune héros, encore inconnu de nom, mais dont on disait déjà des merveilles. Ce tableau, sans suite pour nous, dut bien être compris et goûté par les Athéniens, trouvant son complément et son illustration dans les fêtes qui en occasionnèrent la composition. Nous ne pouvons pas nous défendre de penser que ces fêtes furent celles qu'on célébra avec une pompe et un enthousiasme extraordinaires, lorsque Cimon rapporta à Athènes, de l'île de Skyros par lui conquise sur les Dolopes, les prétendus restes de Thésée, qui furent déposés là où l'on commença tout de suite à bâtir le fameux Θησεῖον. Plutarque nous dit que ces restes furent reçus à Athènes comme si le héros lui-même fût revenu dans la ville : « ὥσπερ αὐτὸν ἐπανερχόμενον εἰς ἄστυ » (*Thés.*, 36). Le

dithyrambe de Bacchylide est à l'unisson de ce sentiment, on le voit ; et il faut convenir que, vue dans cette lumière, la pensée de cette petite pièce est on ne peut plus gracieuse ; on y admire la finesse délicate, la fraîcheur géniale de cette grande époque de la poésie, où la banalité n'existait pas encore.

Cela nous mènerait à indiquer pour ce dithyrambe la date de 469 (archontat d'Apséphion, d'après Plutarque), qui rentre bien dans le temps de la productivité du poète ; nous avons, dans ce même manuscrit, le chant composé par Bacchylide pour la victoire olympique de Hiéron de Syracuse, en 468.

Voilà donc trois dithyrambes composés par Bacchylide pour Athènes, dont deux chantés par des chœurs athéniens. Nous ignorons si d'autres chants furent par lui composés pour la même ville, comme son oncle Simonide en fit pour des grands événements, comme Pindare en fit aussi. Mais ces dithyrambes athéniens, que nous connaissons aujourd'hui, s'accordent avec une épigramme de lui, où il se montre en rapport étroit avec les ἀγῶνες μουσικοί d'Athènes (*Anth. P.*, VI, 313).

Κούρα Παλλαντος πολυώνυμε, πότνια Νίκα,
πρόφρων (-) Κρανααῶν ἱμερόεντα χορὸν
αἰὲν ἐποπτεύοις, πόλεας δ' ἐν ἀθύρμασι Μουσᾶν
Κηΐῳ ἀμφιπόθει Βακχυλίδῃ στεφάνους[1].

Le dernier dithyrambe, intitulé Ἴδας, fut composé pour Sparte, probablement pendant le séjour du poète dans le Péloponèse, où il vécut en exil, d'après Plutarque. Il avait pour sujet le mythe d'Idas et de Marpessa, un mythe messénien que Sparte put s'approprier comme les os d'Idas et ceux de son père Aphareus, qu'elle prétendait posséder (*Pausan.*, III, 11, 11 ; 13, 1). En effet nous voyons que le poète entame d'emblée le mythe comme concernant Sparte, dont le nom ouvre le chant. Mais il nous reste si peu de ce dithyrambe que nous ne pouvons pas même imaginer comment

[1] On pourra combler comme on voudra la lacune métrique du second vers ; mais Κρανααῶν doit être respecté. La substitution de Καρθαιέων, qu'on a proposé, ne pourrait que faire clocher autrement l'épigramme par la superfluité qui en résulterait de ce Κηΐῳ du dernier vers.

ce mythe y était présenté. Nous savions par les scholies de Pindare (*Isthm.*, 4, 97) que le poète l'avait traité dans ses poésies ; nous savons maintenant que c'était dans les dithyrambes. Le même mythe fut exposé en entier par Simonide, selon les scholies de l'*Iliade* (I., 556), qui résument l'histoire telle qu'elle était contée par ce poète ; il est assez probable que chez lui aussi elle fut le sujet d'un dithyrambe.

Le premier dithyrambe, intitulé Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλένης ἀπαίτησις, n'a aucun préambule, ni, par conséquent, aucune indication de la ville pour laquelle il fut composé. Si on doit juger d'après le mythe qu'on y traite, on peut penser qu'il fut aussi composé pour Sparte, ou, ce qui revient au même, pour Thérapné et les Μενελάεια. On remarque la belle gnomé sur la concorde qui conclut le dithyrambe dont elle est évidemment le but, pendant que l'histoire elle-même, comme dans tous ces dithyrambes, reste sans conclusion. On y reconnaît l'auteur du bel éloge de la paix dans un péan dont Stobée nous a conservé une portion (fr. 13 Bergk) ; seulement, dans celui-là, l'éloge est fait directement et dans le style lyrique des péans ; ici un mythe encadre la gnomé comme il le fallait dans un dithyrambe, et celle-ci est présentée dramatiquement comme un discours de Ménélas. Cet avertissement salutaire, mis en telle évidence dans cette pièce, peut bien se rapporter à des faits politiques, à des discordes, à des menaces de guerre d'une ville à l'autre, que nous pourrions essayer de définir, l'histoire à la main, si nous savions positivement pour quelle ville au moins la pièce fut composée.

Le second dithyrambe, auquel M. Kenyon a donné le titre Ἡρακλῆς, a un prélude dans lequel, ainsi que cela se voit dans l'avant-dernier et le dernier, la ville pour laquelle la composition est faite devait être mentionnée ; mais la partie où cela a dû se trouver, ainsi que le titre, est perdue. D'après le mythe, la fin d'Hercule, qui en est le sujet, les conjectures qu'il y aurait à faire seraient si nombreuses qu'il vaut mieux ne pas en faire du tout. L'épiphonème moralisant qui conclut la pièce, avec allusion pathétique à la catastrophe qu'on suppose connue, rapproche singulièrement ce dithyrambe des chœurs tragiques.

Ici, je m'arrête, ayant épuisé ce que j'avais à dire pour déterminer la classe de ces chants, qui, comme Servius nous le dit, sont bien des dithyrambes. Ainsi, grâce à ce papyrus, que l'Egypte nous a

conservé et rendu, nous apprenons ce que nous étions bien loin de savoir, ce que c'est qu'un dithyrambe, du moins comme texte poétique. C'est là, sans contredit, ce qu'il y a de plus nouveau et de plus précieux dans cette belle découverte des poésies de Bacchylide.

D. Comparetti.

Florence, mars 1898.

NOTES SUR LA DIVISION DU CHŒUR

DANS LES COMÉDIES D'ARISTOPHANE

Le chœur comique ne formait-il qu'un seul groupe dans la représentation d'une comédie ancienne, ou était-il divisé en deux demi-chœurs? Cette division était-elle ordinaire ou exceptionnelle ? Dans quelles circonstances avait-elle lieu? — Bien qu'il soit impossible de répondre avec certitude à ces questions, il faut cependant les étudier si l'on veut se faire une idée au moins vraisemblable de la représentation d'une comédie d'Aristophane.

Zielinski a soutenu[1] que le chœur était toujours divisé en deux demi-chœurs; j'ai indiqué moi-même[2] qu'à mon avis cette division devait être la règle ordinaire, qu'elle était la conséquence de la composition de la comédie ancienne et qu'elle s'expliquait peut-être par les origines de celle-ci. Mais cette opinion, avancée en passant, a besoin de preuves; j'essaierai de trouver ces preuves, ou plutôt ces présomptions, dans une étude attentive des pièces d'Aristophane.

Avant d'entrer dans cette étude, examinons rapidement les arguments extrinsèques apportés par Zielinski. En premier lieu, le chœur comique était composé de vingt-quatre choreutes; il était le double du chœur tragique, tel qu'Eschyle l'avait constitué; il semble donc qu'un groupe de douze personnes formât un chœur dramatique régulier[3].

[1] *Die Gliederung der altattischen Komödie*, p. 239 suiv.

[2] *Revue des Universités du Midi*, année 1895, n° 1, p. 60 et p. 61, n. 1, d'un article sur *la Composition des Acharniens*.

[3] Je me borne à mentionner ici, sans le discuter, l'argument de Zielinski. On sait que le nombre des choreutes dans la tragédie fut élevé de 12 à 15 par Sophocle. Ce nombre impair avait sans doute paru nécessaire pour que le coryphée pût conduire le chœur lorsqu'il était divisé en deux demi-chœurs. Les témoignages des anciens montrent bien

En deuxième lieu, l'existence des demi-chœurs chantant à tour de rôle en se répondant est constatée par la tradition des lexicographes et des scoliastes, où l'on trouve à plusieurs reprises les mots ἀντιχόρια et ἀντᾴδειν. Si ces demi-chœurs[1] avaient existé à l'époque classique, et si ces chants alternés avaient été en usage, ils n'étaient nulle part mieux à leur place que dans la comédie.

Enfin, les meilleurs manuscrits d'Aristophane aussi bien que les manuscrits inférieurs portent à plusieurs reprises devant certaines parties lyriques l'indication ἡμιχόριον. Cette indication se rencontre dans les *Acharniens*, dans les *Chevaliers*, dans les *Nuées*, dans la *Paix*, dans les *Oiseaux* et dans les *Ekklesiazousai*[2]. A l'exception des *Acharniens* et des *Ekklesiazousai*, la rubrique ἡμιχόριον est placée en face de l'ode et de l'antode de la première ou de la deuxième parabase.

Tels sont les arguments extrinsèques. Le premier est assez faible, car la constitution du chœur comique peut avoir des origines que nous ignorons, et ce n'est pas en nous appuyant sur ce chiffre des vingt-quatre choreutes qu'il nous serait permis de conclure nécessairement que le chœur était partagé en deux demi-chœurs ; c'est, au contraire, après avoir démontré l'existence de chœurs alternés, que nous pourrions logiquement expliquer la constitution du chœur comique. Autrement nous commettrions une pétition de principe.

Le second argument est plus solide. Il est certain que ces souvenirs d'une ancienne tradition, dont les traces se retrouvent dans

qu'il devait en être ainsi. En effet, si Pollux, IV, 109, dit expressément : « πεντεκαίδεκα γὰρ ἦσαν ὁ χορός, » on trouve d'autre part, dans d'autres sources de même valeur (Tzetzès, *Proll. ad Lyc.*, p. 254 M, et Bekker, *Anecd.*, p. 746, 28) que le nombre des choreutes était 14. Evidemment Pollux comptait le coryphée au nombre des choreutes, tandis qu'il n'y est pas compté dans les autres témoignages. Donc, lorsque les sources anciennes nous apprennent que le chœur comique était composé de 24 choreutes, on est en droit de se demander si, dans ce nombre pair, était compris le coryphée, et il semble logique d'admettre qu'il y avait 24 choreutes, plus le coryphée. Celui-ci serait d'autant plus légitimement excepté du nombre des choreutes qu'il y aurait deux demi-chœurs de 12 membres chacun, ayant chacun leur chef d'attaque, et placés sous la direction du coryphée.

[1] Cf. le passage bien connu de Pollux, IV, 107 : « καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχόρια· ἔοικε δὲ ταὐτὸν εἶναι ταυτὶ τὰ τρία ὀνόματα· ὁπόταν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη τμηθῇ, τὸ μὲν πρᾶγμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρα δὲ ἡ μοῖρα ἡμιχόριον, ἃ δ' ἀντᾴδουσιν ἀντιχόρια. » Il faut se rappeler aussi combien de fois, dans les scolies d'Aristophane, le mot ἀντῳδή se rencontre au lieu d'ἀντιστροφή.

[2] La rubrique ἡμιχ se rencontre dans les *Acharniens*, v. 357 suiv., et au vers 1150 de la même pièce ; dans les *Chevaliers*, aux vers 1263 et 1270 ; dans les *Nuées*, aux vers 563 et 595 ; dans la *Paix*, aux vers 775, 796, 1332, 1333 ; dans les *Oiseaux*, au vers 1720, dans les *Ekklesiazousai*, aux vers 1163, 1167, 1168, 1179.

K.Th. ✱ 2 57 / 1920

les compilations de Pollux et des scoliastes, répondent à une réalité mal connue. Si donc, en examinant les parties lyriques des comédies anciennes, nous trouvons dans leur disposition des raisons de croire qu'elles étaient distribuées entre deux demi-chœurs, les indications fournies par les grammairiens grecs donneront à ces raisons plus d'autorité.

Enfin les indications positives des manuscrits, attribuant avec précision tels morceaux lyriques des comédies d'Aristophane à des demi-chœurs, doivent attirer notre attention. Quelques-unes de ces attributions peuvent être inexactes, mais elles démontrent au moins, d'une manière certaine, l'existence des demi-chœurs. Elles s'appliquent en général aux odes et aux antodes des parabases. L'ode et l'antode des parabases alternent avec l'épirrhème et l'antépirrhème ; elles sont composées d'un même nombre de vers et écrites dans le même mètre ; chacune d'elles forme un tout complet, isolé de ce qui précède et de ce qui suit. Non seulement elles se ressemblent extérieurement, elles ont aussi une ressemblance intérieure plus délicate et plus profonde ; l'antode est comme la réplique de l'ode. Elles sont ordinairement construites comme les strophes amœbées de l'idylle grecque, où le thème modulé par l'un des interlocuteurs est repris par l'autre. Ce ne sont ni deux développements étrangers l'un à l'autre, ni deux parties d'un même développement, mais plutôt deux variations sur le même thème, tantôt satirique, tantôt lyrique, le plus souvent l'un et l'autre à la fois[1]. On comprend que l'exécution par un second chœur, sous une autre forme, du thème déjà exposé par le premier chœur, fût plus intéressante que la reprise de ce thème par le même chœur. Quoi qu'il en soit, la forme antithétique de l'ode et de l'antode de l'épirrhème et de l'antépirrhème de la parabase et leur alternance deux à deux s'expliquent plus aisément par l'hypothèse des deux demi-chœurs que par l'hypothèse contraire.

Mais si, d'autre part, il est vrai, comme j'ai essayé de le démontrer ailleurs[2], que les parties essentielles de la comédie ancienne, celles où se concentre l'action et où paraît le chœur, étaient com-

[1] Je ne vois guère que l'ode et l'antode de la première parabase des *Acharniens* qui ne soient pas construites d'après ce principe ; l'antode y est une suite de l'épirrhème plutôt qu'une réplique à l'ode.

[2] Dans l'article cité plus haut.

posées sur le modèle de la seconde partie de la parabase, il en résultera que le chœur était divisé en deux demi-chœurs, pour dire non seulement l'ode et l'antode de la parabase, mais encore toutes les odes et antodes qui présentent le même caractère, c'est-à-dire toutes celles qui se répondaient exactement dans les scènes de composition implexe[1]. Mais, comme ces attaques et ces répliques symétriques du chœur remplissent les scènes dont je viens de parler, il en résulte que la division en deux demi-chœurs était la règle constante dans la parodos, dans la première et la seconde parabase et dans toutes les scènes intermédiaires. Il resterait à chercher si cette règle devait s'appliquer : 1° aux stasima, c'est-à-dire aux parties lyriques étrangères à l'action et chantées par le chœur pendant l'absence des acteurs ; 2° aux chants de l'exode ; 3° aux morceaux lyriques non antistrophiques, que l'on rencontre exceptionnellement dans les comédies d'Aristophane.

Une indication des manuscrits pourrait nous donner lieu de croire que la règle s'appliquait aussi aux stasima. Une fois, en effet, dans les *Acharniens*, au vers 1150, en face d'un stasimon, le manuscrit de Ravenne porte la mention ἡμιχ. Mais cette unique indication est loin de suffire à justifier aucune affirmation positive à cet égard. Venons donc à l'examen des stasima eux-mêmes.

ACHARNIENS

Entre la première et la seconde parabase, après la scène entre le Mégarien et Dicéopolis, lorsque les deux acteurs se sont retirés et que la scène est vide, nous rencontrons un stasimon (v. 836-859) composé de quatre strophes écrites en vers iambiques. Les choreutes s'entretiennent de la bonne chance qui est échue à Dicéopolis.

Chaque strophe est séparée de la suivante par un arrêt du sens et commence par une conjonction, toujours la même (οὐδέ — οὐδέ), qui les relie toutes entre elles et les oppose en même temps les unes aux autres ; chacune d'elles forme un petit tableau isolé, dans lequel,

[1] J'appelle odes et antodes tous les couplets du chœur symétriques deux à deux. Or ils ont tous ce caractère.

en quelques traits, Aristophane dessine la caricature de quelques personnages ridicules. Le nombre pair des couplets, leur isolement, leur construction peuvent évidemment s'expliquer dans l'hypothèse d'un seul chœur, mais s'expliquent plus naturellement encore dans l'hypothèse de deux demi-chœurs qui se renvoient l'un à l'autre des plaisanteries populaires sur tel ou tel habitant d'Athènes. Cette conjecture est d'ailleurs confirmée par le premier vers :

οὐκ ἤκουσας οἳ προβαίνει
τὸ πρᾶγμα ;

dans lequel il semble bien qu'une partie du chœur interpelle l'autre ; l'emploi de la deuxième personne ἤκουσας ne s'explique clairement que si c'est un demi-chœur qui parle.

Après la seconde parabase se trouve un nouveau stasimon (v. 1143-1172). La scène est vide ; Dicéopolis et Lamachos viennent de partir, l'un pour la guerre, l'autre pour un festin. Les premiers vers (1143-1149) de ce stasimon forment une sorte de kommation analogue à ceux des parabases. Il est écrit en anapestes, il s'adresse aux acteurs qui s'en vont (ἴτε δὴ χαίροντες), et il n'a aucun rapport avec les morceaux qui vont suivre. Ces premiers vers, de même que tous les morceaux analogues, étaient dits par le coryphée. Les deux couplets qui suivent ont le caractère des odes et des antodes des parabases. Ils forment deux strophes (1150-1160 = 1161-1171) de douze vers choriambiques, iambiques et phérécratiens. L'objet de ces strophes est de tourner en ridicule un personnage connu, le chorège Antimaque ; elles sont donc liées l'une à l'autre, mais il suffit de les lire avec un peu d'attention pour remarquer avec quel soin le poète a marqué leur opposition et les a volontairement séparées. Dans la première strophe le chœur souhaite à Antimaque, qu'il déteste et qu'il accuse de gourmandise et de ladrerie, d'être puni par où il pèche. La seconde strophe, bien que consacrée au même personnage, n'est pas le développement de la même idée, mais une réplique. Ce n'est pas assez de cette punition pour Antimaque, dit la réplique ; il lui en faut une autre (v. 1161)

τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἕν· κἀθ' ἕτερον
νυκτερινὸν γένοιτο.

On conviendra qu'ici encore la division en deux demi-chœurs s'applique mieux au mouvement de la pensée et à la distribution de l'ode et de l'antode.

Nous allons maintenant retrouver dans les stasima de toutes les comédies d'Aristophane (sauf une exception facile à justifier) les mêmes caractères que dans ceux des *Acharniens*, mais plus marqués encore.

CHEVALIERS

Il n'y a, dans les *Chevaliers*, qu'un seul stasimon (v. 973-996), après la première parabase. Cléon et le Charcutier se sont retirés pour aller chercher leurs oracles; la scène est vide. Les choreutes échangent des plaisanteries sur Cléon. Le stasimon est composé de deux strophes de douze vers glyconiens. Dans la première strophe (973-984) il est question de la violence de Cléon, que l'on compare à un pilon; dans la seconde (985-996) on raille en un calembour spirituel sa vénalité. Dans la première strophe l'interlocuteur raconte ce qu'il a entendu dire de Cléon (ἤκουσ' ἀντιλεγόντων); l'interlocuteur de la deuxième strophe semble se distinguer de celui de la première dès les premiers mots :

ἀλλὰ καὶ τόδ' ἔγωγε θαυμάζω.

Ce vers marque nettement la distinction des deux strophes, et le mot ἔγωγε ne s'explique clairement que si la première strophe est attribuée à un demi-chœur, et la seconde à l'autre demi-chœur qui donne la réplique au premier.

NUÉES

Malgré les remaniements qu'a subis la pièce des *Nuées*, nous n'avons aucune raison de ne pas examiner le stasimon qui s'y rencontre. Il importe peu pour notre thèse qu'il ait appartenu aux premières ou aux secondes *Nuées ;* il suffit, pour qu'il contribue

légitimement à la preuve, qu'il soit intact et construit sur le même modèle que tous les autres.

C'est après la seconde parabase, après la querelle de Strepsiade avec son créancier.

Strepsiade vient de quitter la scène; le chœur le bafoue et prédit les maux qui vont lui arriver (v. 1303-1320). Le stasimon se compose de deux strophes de huit vers iambiques. Dans la première (1303-1310), le chœur exprime l'idée que ce vieillard qui a voulu voler son créancier n'échappera pas à un châtiment mérité. Dans la seconde (1311-1320), le chœur dit quel sera ce châtiment : Strepsiade sera puni dans son fils. Bien qu'écrites dans le mètre de la comédie, ces deux strophes sont, comme toute la pièce, d'un ton plus haut que celui des autres stasima; rien ne s'opposerait à ce qu'elles fussent dites par le chœur tout entier. Néanmoins la séparation de l'ode et de l'antode y est nettement marquée, et nous y retrouvons, au premier vers de l'antode, la conjonction qui, dans tous les stasima d'Aristophane, annonce la réplique du demi-chœur. Le premier demi-chœur vient, en effet, de dire que Strepsiade sera puni. « Non seulement il sera puni, répond le second, mais il va l'être tout de suite » :

οἶμαι γὰρ αὐτὸν αὐτίχ' εὑρήσειν ὅπερ, κτλ.

GUÊPES

Il y a dans les *Guêpes* un stasimon après la deuxième parabase (v. 1450-1473), au moment où Philocléon et Bdélycléon viennent de partir pour le banquet[1]. Ce stasimon se compose d'une ode et d'une antode de douze dimètres iambiques. Elles sont nettement opposées l'une à l'autre. Dans la première, le chœur s'entretient de Philocléon; il est question de Bdélycléon dans la seconde. Dans le

[1] Il importe peu pour cette étude à quel endroit de la pièce doive être placé le chœur 1450-1473. Je fais remarquer toutefois que l'ordre des deux morceaux 1265-1291, qui est une seconde parabase, et 1450-1473, qui est un stasimon, a été interverti. La seconde parabase n'a aucun rapport avec l'action et peut être déplacée sans inconvénient; il est même plus naturel de la reculer jusqu'au vers 1450, car elle sera ainsi moins rappro-

premier vers de la première le sentiment du premier interlocuteur est souligné par l'emploi de la première personne et par une particule affirmative, à laquelle répondra dans l'antode, en même temps que la première personne, une particule correspondante :

1° ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας.
2° πολλοῦ δ' ἐπαίνου παρ' ἐμοί.

L'opposition des deux strophes n'est-elle pas marquée aussi nettement que possible, et ne nous expliquons-nous pas mieux cette opposition si nous avons devant nous deux demi-chœurs parlant à tour de rôle ?

PAIX

Il n'y a pas de stasimon dans la *Paix*. Nous n'aurions donc rien à dire à propos de cette pièce, si la composition du chœur qui prend part à la parodos ne soulevait quelques difficultés.

A partir du vers 508, le chœur est composé de paysans de l'Attique, compatriotes de Trygée. Mais il semble que ce soit un autre chœur qui joue la première partie de la parodos. Celui-ci, d'après les vers 296-300, est formé de représentants de toutes les parties de la Grèce, πανέλληνες, comme ils le disent eux-mêmes (v. 302). Nous voyons du reste par les vers 466, 475, 478, 481, 503, que des Béotiens, des Argiens, des Laconiens, des Mégariens, des Athéniens de la ville sont mêlés dans le chœur aux paysans de l'Attique. A partir du vers 500, tous ces étrangers sont invités à se retirer, parce qu'ils ne travaillent pas avec assez de conviction à la délivrance d'Eiréné ; les paysans seuls restent et retirent de sa prison la déesse captive (v. 511).

Faut-il donc admettre que le chœur était plus nombreux que les chœurs réguliers et que des choreutes supplémentaires, représentant les diverses populations de la Grèce, avaient été adjoints au

chée de la première, qui est au vers 1010. Mais le stasimon 1450-1473 ne s'explique pas à l'endroit où il a été placé. Il est au contraire la suite naturelle de la scène dans laquelle Bdélycléon vient d'initier son père aux manières du grand monde. Je signale ce point sans y insister.

chœur régulier depuis l'entrée du chœur dans l'orchestre (v. 301) jusqu'au moment où ils sont invités à s'en aller (v. 500-507) ? Et dans ce cas, comment pouvait être divisé un chœur ainsi constitué ?

Il ne s'agit évidemment pas d'un second chœur fonctionnant à côté du chœur normal, car il résulte de toute la scène dont nous parlons que les choreutes sont mêlés et que tous collaborent ensemble avec plus ou moins de zèle à l'œuvre commune. D'autre part, nous n'avons aucune donnée qui nous permette de résoudre avec certitude la question. Je serais disposé à croire qu'il n'y avait là qu'un jeu de scène dont il est d'ailleurs assez difficile de se rendre compte. Entre le vers 507 et le vers 508, il y a une interruption de l'action. C'est alors sans doute qu'avait lieu un mouvement du chœur au moyen duquel était censée s'opérer sa transformation. Les quatre tétramètres 508-511, qui, contrairement à l'habitude d'Aristophane, n'ont point de correspondants, expliquaient le changement qui venait de se produire. Ce changement consistait peut-être simplement dans une nouvelle répartition des choreutes entre les deux demi-chœurs.

OISEAUX

Nous trouvons un stasimon après la seconde parabase (v. 1470-1493). Pithétère s'est débarrassé successivement du parricide, de Cinésias, du sycophante, et il a quitté (v. 1469) la scène qui reste vide. Le chœur se distrait en chansonnant des personnages politiques d'Athènes. L'ode et l'antode de douze dimètres trochaïques sont consacrées, la première à Cléonyme, la seconde à un nommé Orestès. Nous retrouvons dans ces deux strophes la construction symétrique à laquelle nous sommes habitués. Le premier vers de l'ode commence par une particule affirmative, à laquelle répond une autre conjonction dans le premier vers de l'antode :

1° πολλὰ δὴ καὶ καινὰ καὶ θαυ-
μάστ' ἐπεπτόμεσθα.
2° ἔστι δ' αὖ χώρα πρὸς αὐτῷ.

La construction étant celle que nous avons déjà plusieurs fois signalée, nos conclusions doivent être les mêmes.

Plus loin, dans la même comédie, se présentent deux strophes (v. 1553-1564 et 1694-1705) tout à fait semblables, mais séparées l'une de l'autre par une scène intermédiaire. Ces deux strophes ne font point partie des scènes environnantes ; elles ne s'adressent pas aux acteurs et n'ont aucun rapport avec ce qui les précède ou les suit. Elles se correspondent d'ailleurs exactement et comprennent, comme celles dont nous venons de parler, douze dimètres trochaïques. Comme ces dernières aussi, elles consistent dans une satire de personnages contemporains. L'une est consacrée à Socrate, l'autre aux sophistes. Les conjonctions par lesquelles commence leur premier vers prouvent le rapport qui les unit.

Mais ce serait la première fois que nous verrions dans la comédie une ode et une antode séparées et dont chacune constituerait à elle seule un stasimon. D'autre part le stasimon n'a sa raison d'être et n'est possible que pendant les entr'actes, quand la scène reste vide quelques instants. Des allées et venues de personnages se succédant sur la scène ne justifient pas l'emploi du stasimon. Or, au vers 1553, la scène n'est pas vide ; Pithétère vient de recevoir la visite de Prométhée, à qui il a offert un siège (v. 1552). Poseidôn et Héraclès ont succédé à Prométhée, sans interruption. Il semble donc n'y avoir aucun motif pour qu'un stasimon ait sa place entre les vers 1552 et l'arrivée des deux nouveaux visiteurs de Pithétère.

Au contraire, à partir du vers 1694, la scène est vide. Pithétère est sorti pour aller faire sa toilette de noces (v. 1693) ; les autres personnages sont partis ; le public attend l'arrivée du cortège nuptial. Le stasimon est ici seulement à sa place ; la strophe 1552-1554 doit certainement être intercalée ici, à côté de la strophe 1694-1705. Ces deux strophes forment ainsi un stasimon exactement semblable au stasimon 1470-1493, dont elles reproduisent la construction.

J'inclinerais à penser que la strophe 1553-1564 doit être placée après la strophe 1694-1705. La première vise les sophistes en général ; la seconde, qui prend à partie Socrate, est une réplique à la première. La première commencerait par la conjonction affirmative γε, à laquelle répond, au commencement de la seconde strophe, la conjonction ἐέ. C'est la construction ordinaire des stasima :

1° ἔστι γ' ἐν Φαναῖσι πρὸς τῇ
κλεψύδρᾳ.

2° πρὸς δὲ τοῖς Σκιάποσιν λίμνη τις.

Chaque demi-chœur tour à tour continue à se donner la réplique.

LYSISTRATA

La division du chœur en deux groupes est l'élément essentiel de la composition de *Lysistrata*. La pièce consiste dans l'antagonisme des hommes et des femmes représentés par deux chœurs. L'opposition de deux idées et de deux partis, qu'Aristophane avait l'habitude de représenter dramatiquement au théâtre par les acteurs, se trouve ici représentée par le chœur lui-même. Mais comment les deux chœurs étaient-ils composés ?

Nous avons à examiner, pour répondre à cette question, à quel moment de l'action les deux chœurs sont en présence, et à chercher si chacun de ces chœurs comprenait vingt-quatre choreutes, c'est-à-dire si le chœur ordinaire avait été doublé pour la circonstance, ou si au contraire l'on s'était contenté de diviser le chœur, comme dans les autres pièces d'Aristophane, un des demi-chœurs représentant les hommes, et l'autre les femmes. Nous chercherons ensuite s'il se rencontre dans *Lysistrata* des stasima analogues à ceux que nous avons déjà examinés.

Pour répondre d'une manière plausible à ces deux questions, il convient d'analyser avec soin le rôle des deux chœurs dans toute la pièce.

Après le prologue, lorsque Lysistrata et ses compagnes sont parties pour l'Acropole (v. 245-246), le chœur des vieillards arrive (v. 254) ; ils s'avancent aussi vite que le leur permettent leur âge et le fardeau dont ils sont chargés. Ce chœur occupe seul la scène jusqu'au vers 318. Les vers 254-318 forment une première partie de

la parodos, où se trouvent une ode (v. 286-295) et une antode (v. 296-305) qui sont chantées par les vieillards.

Au bruit de l'arrivée des vieillards, les femmes apparaissent à leur tour (v. 319) au sommet de l'Acropole et s'encouragent à la résistance dans une ode (v. 321-334) et une antode (v. 335-349), dont le mètre n'est plus celui des deux autres; c'est la seconde partie de la parodos. Mais, peu à peu, les vieillards se sont avancés jusqu'au pied de l'Acropole; les deux partis sont en présence. Alors éclate entre les hommes et les femmes une querelle violente (v. 352-386); c'est la fin de la parodos.

Le probule, attiré par le tumulte de cette querelle, intervient, et la longue discussion qu'il engage avec Lysistrata se poursuit en présence des deux chœurs (v. 387-613). Cette scène capitale est coupée par une ode (v. 476-483) chantée par les vieillards et une antode (v. 541-547) chantée par les femmes.

Le probule n'a pas le dessus dans sa discussion avec Lysistrata. Malmené par les femmes, il se retire (v. 610), et, après son départ, la scène reste vide. Lysistrata est en effet partie elle-même, comme le prouve son retour au vers 707. Les deux chœurs sont encore en présence, excités plus que jamais l'un contre l'autre; une nouvelle querelle surgit (v. 614-705). Cette scène n'a nullement l'allure d'un stasimon; elle est écrite principalement en tétramètres trochaïques, et, bien qu'elle ne contienne ni ode ni antode proprement dite, elle remplace la parabase absente.

A partir du vers 706 jusqu'à la fin de la pièce, les deux chœurs ne seront plus en face l'un de l'autre *pendant l'action*. En effet, vaincus, inondés par les femmes qui ont vidé sur eux des seaux d'eau, les vieillards se retirent, sans doute pour sécher leurs vêtements; le chœur des femmes occupe seul l'orchestre (v. 706-780). Les vieillards reparaissent au vers 780 et engagent avec les femmes une conversation en mètres lyriques, mais la scène est vide; c'est une sorte d'intermède comique, qui occupe la place d'un stasimon, mais où le chœur n'intervient que par son coryphée (v. 781-828).

L'arrivée inattendue de Cinésias renouvelle l'action (v. 845), mais elle amène aussi le départ des femmes, que Lysistrata engage à sortir pour laisser Cinésias seul avec sa femme Myrrhina (v. 844). La scène entre les deux époux a lieu dans un endroit retiré, dans la grotte de Pan, hors de la vue des spectateurs, qui entendent le

dialogue sans voir les acteurs; l'orchestre est occupé par le chœur des vieillards jusqu'au retour de Cinésias, qui vient se plaindre à lui de ses infortunes et recevoir ses consolations, dans un commos comique (v. 954-979).

A Cinésias succèdent immédiatement un héraut de Lacédémone et le probule. Sur les conseils de ce dernier, le héraut retourne vers ses concitoyens pour les prier d'envoyer à Athènes des députés chargés de traiter de la paix. Le héraut part (v. 1013), et la scène est vide. C'est seulement alors que les femmes, qui avaient été congédiées par Lysistrata, reviennent dans l'orchestre, où elles rencontrent les vieillards. La situation est la même que pendant la parodos. La scène qui se déroule entre les deux chœurs, et qui forme aussi une sorte de parodos (v. 1014-1072), se compose de deux parties, l'une (v. 1014-1042) écrite en tétramètres trochaïques, l'autre (v. 1043-1072) formant une ode (v. 1043-1058) et une antode (1059-1072). Bien que l'accord se soit fait entre les hommes et les femmes et que cette sorte d'alliance conclue entre eux dans la seconde parodos soit comme une réponse à la déclaration de guerre de la première, bien que les vieillards, au vers 1042, aient invité les femmes à se joindre à eux pour chanter ensemble, ce sont les femmes seules qui chantent l'ode et l'antode dont nous venons de parler.

Après le chœur des femmes, au vers 1073, nous voyons venir l'ambassadeur de Sparte; la paix est signée entre les deux Etats; il est convenu que, pour la célébrer, on fera un festin dans l'Acropole (v. 1183-1184). Tous les acteurs se séparent, la scène est vide. Les deux chœurs occupent l'orchestre, mais ce sont les femmes seules qui chantent le stasimon (1188-1218). Après avoir chanté ce stasimon, les femmes quittent l'orchestre avec les hommes pour aller assister au banquet.

Quelles observations suggère cette analyse?

D'abord *les deux chœurs ne chantent jamais ensemble*, même au moment où ce chant en commun serait le plus naturel et où le poète lui-même l'annonce en ces mots (v. 1042):

ἀλλὰ κοινῇ συνταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα.

A ce moment, un des deux chœurs seul se fait entendre. Ce n'est

point parce que la comédie n'admettait pas cette fusion d'un chœur d'hommes avec un chœur de femmes, puisque cette fusion se fera plus loin dans la même pièce entre Laconiens et Laconiennes, entre Athéniennes et Athéniens (v. 1275-1276).

Remarquons ensuite que, lorsque les deux chœurs sont ensemble dans l'orchestre, le même chœur, celui des vieillards ou celui des femmes, ne chante jamais l'ode et l'antode, mais l'ode est attribuée à l'un des chœurs et l'antode à l'autre. Cette règle ne cesse d'être observée qu'au moment où, l'accord s'étant rétabli entre les deux partis, les femmes seules, sur l'invitation des hommes, se mettent à chanter. Je crois en effet que, pendant les deux premières parties de la parodos (v. 254-351), si le chœur des vieillards, d'une part, celui des femmes, de l'autre, chantent chacun une ode et une antode, c'est que ces deux chœurs ne sont pas encore en présence l'un de l'autre et qu'ils ne se voient pas.

En troisième lieu, il importe de constater que, depuis le vers 706 jusqu'au vers 1215, il n'y a jamais qu'un chœur qui occupe la scène en dehors des entr'actes.

Ces constatations nous conduisent aux conclusions suivantes : 1° puisque chaque chœur, soit d'hommes, soit de femmes, occupait l'orchestre à tour de rôle pendant plusieurs scènes, il fallait que, pendant ce temps-là, chacun d'eux fût au complet. Mais, s'ils l'étaient pendant ce temps-là, ils ne pouvaient pas ne pas l'être pendant le reste de la pièce. Il y avait donc deux chœurs complets dans *Lysistrata*.

2° Comme ces chœurs se rencontraient tous les deux à la fois pendant la parodos, la parabase, les entr'actes et les scènes les plus importantes de la pièce, et, comme il eût été, semble-t-il, contraire aux règles ordinaires de la composition de faire chanter successivement deux chœurs complets, divisés en deux demi-chœurs, le poète s'est arrangé de manière à ce que ces chœurs fussent invisibles l'un à l'autre pendant une partie de la parodos, celle où se chantent les odes et les antodes ; il n'a en outre placé entre la parodos et la parabase qu'une ode et une antode attribuées chacune à l'un des deux chœurs, ou plutôt à un demi-chœur de chaque parti (v. 476-483, 541-547). Enfin, pendant les entr'actes, ou bien les deux chœurs opposés l'un à l'autre ne chantent point d'ode ni d'antode (par exemple dans la seconde parodos), ou bien, au moment même

où il semblerait que les deux chœurs vont s'unir pour un chant en commun, Aristophane ne fait chanter que l'un des deux. Si les deux chœurs n'avaient pas été au complet, il n'eût sans doute pas manqué de les faire chanter ensemble, selon l'indication du vers 1042.

Reste la parabase (v. 614-705) qui présente un caractère tout particulier. Comme elle est le centre de la pièce et qu'elle indique le moment où l'antagonisme des hommes et des femmes est arrivé à son point extrême, la complication et l'ampleur de la partie lyrique y sont plus grandes que jamais ; chaque demi-chœur de chacun des deux chœurs intervient tour à tour, de sorte que la parabase est composée de quatre morceaux symétriques deux à deux, dont chacun est chanté par un demi-chœur d'hommes et un demi-chœur de femmes. Cette succession exceptionnelle de quatre morceaux chantés chacun par un groupe différent a été nettement indiquée par le poète lui-même. Chacun de ces groupes, en effet, déclare tour à tour qu'il va déposer ses vêtements pour prendre part à la danse et au chant (v. 615, 637, 662, 686). *Mais c'est un cas unique dans toute la pièce*, et par là se montrent une fois de plus la variété et la richesse d'invention du lyrisme d'Aristophane.

Les deux morceaux lyriques 1043-1072 et 1188-1215 sont des stasima. Les couplets y sont comme toujours distincts et séparés par la conjonction δέ (ἐστιᾶν δὲ μέλλομεν — εἰ δέ τῳ μὴ σῖτος). Ils étaient donc chantés comme ceux des autres stasima par les deux demi-chœurs à tour de rôle.

THESMOPHORIAZOUSAI

L'examen des parties lyriques de cette comédie est particulièrement difficile. On y rencontre, en effet, des morceaux appartenant peut-être à deux éditions différentes de la pièce et qui ne s'accordent pas entre eux, ou présentent des anomalies inexplicables. Par exemple, dans la parodos, les deux strophes 312-331 et 352-371, qui semblent se correspondre, ne sont pas écrites dans le même mètre. Dans la discussion entre les femmes et Mnésiloque, scène capitale de la pièce, l'intervention du chœur a lieu irrégulière-

ment; l'ode (459-465) n'a pas d'antode. Plus loin, après que les femmes ont découvert le sexe de Mnésiloque, elles chantent un morceau d'une construction qui serait toute particulière si l'on pouvait le considérer comme complet (v. 655-686). Les huit premiers vers de ce morceau sont des tétramètres, dont quatre sont anapestiques et les quatre suivants iambiques, première anomalie dont je ne connais pas d'autre exemple. La strophe lyrique d'un mouvement passionné, qui suit les tétramètres, n'a pas d'antistrophe. Ce morceau a les apparences d'une parodos mutilée.

Ce qui augmente encore les difficultés de cette étude, c'est qu'Aristophane a introduit dans les *Thesmophoriazousai*, comme dans les *Grenouilles*, quelques imitations des chœurs religieux des fêtes de Déméter et d'Iacchos. Il est donc possible que ces chœurs, différents par leur caractère des chœurs comiques, en différent aussi par la composition. Tels sont les deux stasima qui se rencontrent dans les *Thesmophoriazousai*.

Le premier (v. 947-1000) est placé après la première parabase, au moment où l'on conduit Mnésiloque au lieu de son supplice. Ce long morceau n'est pas, comme à l'ordinaire, une chanson satirique formée de deux ou de quatre couplets semblables. Le chœur fait remarquer, lui-même, que la poésie satirique ne serait pas à sa place dans un temple (v. 962) :

εἰ δέ τις
προσδοκᾷ κακῶς ἐρεῖν
ἐν ἱερῷ γυναῖκά μ' οὖσαν ἄνδρας, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ.

La composition de ce morceau lyrique est assez compliquée ; il est formé de quatre strophes lyriques groupées deux à deux (1° v. 969-976 = 977-984 : 2° v. 990-994 = 995-1000). Dans ces strophes, accompagnées de danses, le chœur invoque successivement plusieurs divinités : Artémis, Héra, Hermès, Pan et les Nymphes d'un côté, Dionysos de l'autre.

Ces strophes, qui constituent la partie capitale du morceau, sont précédées d'une introduction (v. 947-968), où le chœur s'excite à danser et à chanter; les deux groupes sont, en outre, séparés l'un de l'autre par une seconde exhortation du chœur (v. 985-989). Enfin l'introduction (v. 947-968) dont je viens de parler est elle-même composée d'un prélude anapestique et iambique, analogue au kommation de la parabase, et de trois courtes strophes semblables (959-961 = 962-965 = 966-968).

Il est évident que nous n'avons plus ici à faire avec la division par deux ou par quatre, qui est la règle constante de la comédie, mais avec une harmonie plus compliquée et dont le principe nous échappe. Il serait possible de faire plusieurs hypothèses sur la répartition de la danse et du chant, sur l'attribution des strophes au chœur tout entier ou à des subdivisions du chœur; aucune de ces hypothèses ne s'appuierait sur des arguments solides. Ce qui est à peu près certain, c'est ce que l'on doit ici renoncer à la division normale en deux demi-chœurs.

Il y a, dans les *Thesmophoriazousai*, un autre stasimon (v. 1136-1159). Les femmes chantent un chœur religieux en l'honneur de Pallas et des déesses Thesmophores. Ce chœur, écrit dans le ton des hyporchèmes, diffère entièrement des stasima ordinaires de la comédie ; il se compose d'ailleurs d'une seule strophe. Il n'est pas douteux que ce chant ne fût chanté par le chœur tout entier[1].

GRENOUILLES

L'examen des chœurs des *Grenouilles* présente des difficultés analogues à celles que nous venons de rencontrer dans les *Thesmophoriazousai*, et pour les mêmes raisons.

Tout d'abord, il convient de s'arrêter à la parodos, qui a un caractère particulier et dont la composition diffère entièrement de celle des autres parodoi. Elle est tout à fait étrangère à l'action et n'est qu'un spectacle nouveau et solennel offert à la curiosité des spectateurs. Il ne faut donc pas s'étonner de n'y pas rencontrer l'observation des règles ordinaires.

La question à résoudre est celle-ci : le spectacle qui constitue la parodos était-il représenté par deux chœurs? Comment ces chœurs étaient-ils divisés ? quel était le rôle de chacun d'eux ?

Il est probable que la scène était vide pendant la plus grande

[1] Voyez, sur la composition de ce chœur, Rossbach, *Griechische Metrik*, p. 667.

partie de la parodos. Dionysos et Xanthias, visibles pour les spectateurs, ne le sont pas pour les choreutes qui défilent dans l'orchestre[1]. C'est seulement au vers 431 qu'ils s'avancent à la rencontre de la procession et interpellent le chœur. La parodos se déroule donc sur le théâtre vide du vers 324 au vers 431 ; elle s'achève du vers 431 au vers 459 en présence de Dionysos et de Xanthias. Cette seule observation suffit à distinguer cette parodos de toutes les autres, qui sont un dialogue entre les chœurs et les acteurs, sur le sujet même de la pièce. On pourrait supprimer la parodos des *Grenouilles* sans que l'exposition du sujet en reçût aucun dommage.

Dionysos et Xanthias entendent donc, à une certaine distance de l'endroit où ils se sont arrêtés, des chants religieux. Héraklès leur avait annoncé qu'ils verraient dans les Enfers des thiases d'hommes et de femmes (v. 156-157). Les paroles d'Héraklès ne prouvent pas que le chœur qui chante la parodos des *Grenouilles* soit double, mais elles permettent de le supposer. Nous voyons, en outre, à la fin de la parodos, que les initiés sont divisés en deux groupes, dont l'un, celui des hommes, suit une direction (v. 440-442), tandis que l'autre, celui des jeunes filles et des femmes, en suit une autre (v. 444-445). Il est dès lors probable que les chants du chœur étaient en effet répartis entre un groupe d'hommes et un groupe de femmes; cette probabilité se rapproche encore de la certitude, quand on examine les paroles du chœur. Les propos des choreutes, en deux endroits de la parodos (v. 345-348 et 409-412), ne peuvent provenir, les premiers que des femmes, et les seconds que des hommes. Dans le premier cas, les femmes plaisantent les hommes sur la vigueur juvénile et l'allégresse que leur communique l'inspiration de Dionysos ; dans le second cas, des hommes seuls peuvent parler comme le font les choreutes du désir qu'excite en eux la vue des jeunes filles. Les deux allusions se répondent l'une à l'autre ; les deux chœurs se caractérisent par ces quelques mots d'une ironie légère et poétique.

Enfin, nous plaçant au point de vue de la composition, nous

[1] J'ai déjà analysé cette scène dans un article de la *Revue des Universités du Midi*, année 1895, n° 4, p. 376 suiv. La présente analyse diffère de la précédente en quelques points secondaires, où j'ai cru devoir, après une étude nouvelle, modifier mes premières hypothèses, notamment en ce qui concerne le rôle de Dionysos et de Xanthias.

aurions de la peine à admettre que le même chœur, après avoir chanté deux strophes en l'honneur d'Iacchos (v. 324-352), recommençât plus tard, dans trois autres strophes (v. 397-413), le même éloge du dieu.

Pour toutes ces raisons, je conclus que dans la parodos figuraient deux chœurs, un d'hommes et un de femmes.

Comment doit-on se représenter l'action et la composition de ces chœurs ?

Dionysos et Xanthias, entendant de loin les chants des initiés, s'arrêtent et écoutent (v. 321-322). Les chants qui suivent ont donc été précédés d'autres chants que les deux acteurs n'ont pas entendus. Ces chants, qui proviennent d'un chœur invisible[1], celui des femmes[2], étaient sans doute, comme ceux du chœur des hommes, qui leur succédera, consacrés successivement à Coré, Déméter et Iacchos. On en est arrivé au chant en l'honneur d'Iacchos lorsque Dionysos et Xanthias s'arrêtent.

Après ce chant (v. 340-352), chanté probablement dans la coulisse, l'hiérophante paraît, suivi du chœur des hommes. Il prononce sa proclamation (v. 353-371), tandis que le chœur des femmes a traversé silencieusement l'orchestre, puis le chœur des hommes entre dans l'orchestre à son tour et défile processionnellement, en invoquant successivement Coré, Déméter et Iacchos (v. 372-413). Dionysos et Xanthias, les hymnes finis, se sont approchés, poussés par la curiosité (v. 414-415). A ce moment, le chœur des hommes, dont la procession est terminée, s'arrête pour échanger des plaisanteries imitées des anciens *gephyrismoi*. Au vers 431, Dionysos, qui s'est de plus en plus rapproché du chœur, l'interpelle pour lui demander son chemin.

Cependant la cérémonie est achevée ; les hommes vont se diriger d'un côté, les femmes de l'autre, comme le prouvent les vers 446-447, qui sont une réponse à deux vers qui manquent dans le texte. Les femmes se rendent dans l'endroit qui leur est assigné, tandis que

[1] Je suppose que ce chœur est invisible, parce que, si Dionysos et Xanthias le voyaient, les plaisanteries qu'ils échangent (v. 337-339) auraient un autre caractère. Au lieu de parler encore comme ils l'ont fait déjà aux vers 313-314 des bruits et des parfums qui viennent jusqu'à eux, ils s'entretiendraient plutôt de ce qu'il voient. Il y a là, ce me semble, un effet voulu par le poète.

[2] Ce sont les vers 345-348, auxquels j'ai déjà fait allusion, qui prouvent que le premier chœur est un chœur de femmes.

les hommes, tout en chantant, se rangent dans l'orchestre, où ils resteront jusqu'à la fin de la pièce.

Ces deux chœurs d'hommes et de femmes n'avaient certainement pas été constitués chacun avec la moitié du chœur traditionnel. En effet, le chœur d'hommes, qui occupe seul l'orchestre pendant la plus grande partie de la pièce, était un chœur complet, qui ne pouvait pas être formé de douze choreutes. Il y avait donc, pour représenter les femmes, un second chœur, dont nous ignorons la composition. Ce chœur ne paraissait d'ailleurs qu'un moment, pour traverser la scène, après avoir chanté dans la coulisse ses deux strophes à Iacchos.

Comment étaient distribuées les strophes des groupes de vers lyriques 324-352, 372-381, 384-394, 397-413, 416-439, 448-459? Les trois premiers groupes sont composés de deux strophes semblables, le quatrième de trois, le cinquième de quatre, le sixième de deux. La présence d'un groupe de trois strophes semblables placées à la suite les unes des autres suffit à prouver, en-dehors même des raisons déjà exposées, que nous n'avons pas ici à faire avec une parodos ordinaire. Outre qu'il est impossible de répartir également entre deux demi-chœurs un nombre impair de strophes, la succession, le caractère religieux et hymnologique des groupes 1, 2, 3, 4 et 6, donnent plutôt lieu de croire que chaque strophe était chantée par le chœur tout entier, quoique la construction même des strophes, avec leurs arrêts bien déterminés, puisse, à la rigueur, autoriser l'hypothèse des demi-chœurs, pour les groupes 1, 2, 3 et 6.

Il faut faire une exception pour le groupe 5 (v. 416-439), qui diffère entièrement de ceux qui l'entourent. Ce morceau, composé, comme je l'ai dit, à l'imitation des anciens gephyrismoi, a un caractère satirique. C'est un échange de plaisanteries entre les choreutes et le public. Le public est représenté ici par Dionysos et Xanthias. Les quatre couplets, écrits en vers iambiques, sont nettement séparés les uns des autres; ils doivent être attribués alternativement à chaque demi-chœur, ou plutôt, comme il s'agit ici d'un dialogue, au chef de chaque demi-chœur.

L'endroit où s'est arrêté le chœur des initiés est à quelque distance de la porte de Pluton. C'est devant cette porte que se passent les scènes qui comprennent les vers 460-674. Nous savons, par le

vers 669, que Dionysos et Xanthias entrent alors chez Pluton ; pendant qu'ils y pénètrent, a lieu la parabase.

Après la parabase, bien que le chœur n'ait pas changé de place, nous sommes dans l'intérieur des Enfers, en un lieu d'où l'on entend Eschyle et Euripide se disputer (v. 757). Dionysos et Xanthias se dirigent du côté d'où vient ce bruit et entrent (v. 812) dans l'endroit où les deux poètes vont se disputer la prééminence. Pendant que Dionysos et Xanthias s'y rendent, la scène est de nouveau vide, et nous rencontrons le stasimon 814-829.

Ce stasimon diffère par le mètre et par le caractère des stasima ordinaires de la comédie. Chaque strophe est composée de trois hexamètres dactyliques, suivis d'un dimètre trochaïque ; elles ont toutes le mouvement, la pompe, l'emphase même, emphase voulue et ironique, d'une ode de Pindare ou d'un chœur d'Eschyle. Les quatre strophes dont il se compose sont parfaitement distinctes les unes des autres et reliées, conformément à l'habitude d'Aristophane, par une conjonction (ἦ που — ἔσται δέ — φρίξας δέ — ἔνθεν δή). Il n'y a, d'ailleurs, aucune raison sérieuse pour que la division en deux demi-chœurs ne soit pas observée ici, comme dans les autres stasima.

Le second stasimon se trouve plus loin (v. 1482-1499), au moment où, après le débat entre Eschyle et Euripide, Dionysos et Xanthias se rendent au banquet auquel les a invités Pluton (v. 1479). Ce second stasimon, tout à fait analogue à ceux des premières comédies, est composé de deux strophes de neuf vers trochaïques. Le premier vers de l'ode μακάριός γ' ἀνήρ... s'oppose nettement au premier vers de l'antode χαρίεν οὖν τῷ Σωκράτει.

Jusqu'ici, dans les *Grenouilles*, nous n'avons rencontré que dans la parodos, à cause de son caractère spécial, des exceptions à la règle des deux chœurs. Il y a pourtant, dans les *Grenouilles*, plusieurs autres chants du chœur qui semblent échapper à la règle générale. Signalons d'abord deux chants qui sont dits en présence des acteurs, en pleine action, et qui cependant sont formés d'une strophe sans antistrophe. Ce sont les vers 1251-1260 et 1370-1377 ; les premiers sont des phérécratiens, les autres des dimètres trochaïques. Ces deux morceaux étaient-ils réellement isolés et, par conséquent, dits par le chœur tout entier ? Cela est bien peu vraisemblable. Les scènes dont ils font partie sont construites comme

toutes les grandes scènes de discussion dans Aristophane, comme celles des *Chevaliers*, des *Guêpes*, des *Nuées*, des *Oiseaux ;* il est logique de supposer que les antodes ont disparu[1].

Reste enfin un morceau lyrique (v. 875-882), qui offre un caractère exceptionnel. La discussion entre Eschyle et Euripide n'est pas encore véritablement engagée ; les deux adversaires n'ont fait encore qu'échanger des défis. Avant donc de les mettre définitivement aux prises, Dionysos invite le chœur à invoquer les Muses. Les vers dactyliques 875-882 sont une sorte de proème, une invocation qui devait être chantée par tout le chœur[2].

EXODES

Nous savons qu'Aristophane employait le genre de composition que j'ai appelé implexe dans la plupart des scènes de ses comédies comprises entre le prologue et l'exode, et que ce genre était exclusivement adopté par lui entre la parodos et la parabase. C'est cet usage de la composition implexe qui explique la division du chœur. Je viens de montrer que, très vraisemblablement, cette division, nécessaire pendant l'action, n'était pas abandonnée pendant les entr'actes dans les stasima. Les exceptions que j'ai signalées se

[1] La longue scène entre Eschyle et Euripide se divise en plusieurs parties, dans chacune desquelles le chœur doit intervenir. — Première partie : attaque d'Euripide contre Eschyle ; le chœur exprime ses sentiments par les strophes 895-906 = 992 — 1004. — Deuxième partie : riposte d'Eschyle, critique des drames d'Euripide ; elle est close par deux strophes consécutives du chœur (1099-1107 = 1109 — 1118). — Troisième partie : discussion sur les prologues. Cette discussion est close par la strophe 1251-1260, qui annonce un nouveau débat. On est en droit d'admettre que, conformément aux habitudes d'Aristophane, il y avait entre le vers 1118 et le vers 1251 une strophe correspondant à la strophe 1251-1260. — Quatrième partie : discussion sur les parties lyriques des deux œuvres. Cette discussion est close par la strophe 1370-1377, qui annonce le débat suivant. Mais cette strophe, à laquelle manque un vers, est semblable aux deux strophes du stasimon 1482-1499. Or nous avons déjà vu, dans les *Oiseaux* et dans *Lysistrata*, deux séries de deux strophes marquant les limites de deux scènes. Il est donc logique de supposer que la strophe 1370-1377, dont le premier vers commence par la particule γε, était suivie d'une antistrophe qui lui donnait la réplique. — Cinquième partie : discussion sur la valeur générale des deux poètes. Cette partie est close par le stasimon 1482-1499. Il y aurait eu dans la scène tout entière quatre couples de strophes, tantôt séparées l'une de l'autre, tantôt consécutives, alternativement. Le stasimon 1482-1499 terminait le tout.

[2] Nous n'avons pas à nous occuper ici des *Ekklesiazousai* et du *Plutus*, qui ne renferment aucun stasimon.

rencontrent dans les comédies de la seconde période, à partir de *Lysistrata*, et s'expliquent par la nature même des chants du chœur.

La composition, plus lâche dans l'exode, ne paraît plus exiger cette division du chœur. L'action est finie ; le débat qui faisait l'objet de la pièce, et auquel le chœur avait pris part, vient de se terminer par la victoire de l'un des deux adversaires et de l'une des deux thèses opposées l'une à l'autre. L'exode marque la fin de cette lutte. Tandis que la tragédie s'achève sur un chant très court, où le chœur exprime la morale qui ressort des événements auxquels il vient d'assister, la comédie est close par des réjouissances accompagnées de chants conformes à son caractère. Rien n'empêche que ces chants, tantôt écrits par le poète lui-même, tantôt empruntés par lui à la chanson populaire, chants de triomphe, d'ivresse ou de joie obscène, soient dits par le chœur tout entier au moment où il abandonne l'orchestre.

Les comédies d'Aristophane peuvent, au point de vue de l'exode, se diviser en trois groupes. Dans les unes (*Chevaliers*, *Nuées*) l'exode est perdu ; dans les autres il consistait en chansons ou hymnes empruntés par le poète et qui n'ont pas été conservés dans les manuscrits de la pièce (*Acharniens*, *Thesmophoriazousai*, *Grenouilles*, *Ekklesiazousai*, *Plutus*[1]). Dans les autres enfin l'exode composé par Aristophane nous est parvenu (*Guêpes*, *Paix*, *Oiseaux*, *Lysistrata*). Ainsi Aristophane, dans sa première pièce conservée, avait emprunté son exode à la chanson populaire ; puis il s'était, dans

[1] Les derniers vers des *Acharniens*

> ἀλλ' ἑψόμεσθα σὴν χάριν
> τήνελλα καλλίνικον ἄ-
> δοντες σὲ καὶ τὸν ἀσκόν.

indiquent bien que le chœur se retirait en chantant. — L'exode des *Thesmophoriazousai* se réduirait à six vers (1226-1231) ; mais les derniers de ces vers semblent bien indiquer que le chœur, en quittant l'orchestre, chantait les Déesses Thesmophores :

> τὼ Θεσμοφόρω δ' ἡμῖν ἀγαθὴν
> τούτων χάριν ἀνταποδοῖτον.

Nous voyons, à la fin des *Grenouilles* (v. 1525-1527), que le chœur reconduisait Eschyle en chantant des vers du grand poète. — Les derniers vers des *Ekklesiazousai*, qui constituent tout l'exode (v. 1179-1182), semblent avoir été accompagnés par des chants. Enfin le *Plutus* se termine par deux vers, où le poète dit expressément que le chœur, en se retirant, accompagnait les acteurs en chantant (v. 1209) :

> δεῖ γὰρ κατόπιν τούτων ᾄδοντας ἕπεσθαι.

les pièces suivantes, appliqué à le composer lui-même, et il conserva cette habitude pendant la période brillante du lyrisme comique ; enfin il revint, dans ses dernières pièces, à la tradition primitive.

GUÊPES

Strepsiade, tout imprégné de la nouvelle éducation qu'il vient de recevoir, est revenu du festin avec un désir immodéré de danser. Il sort de chez lui en se livrant à des danses comiques et en défiant ses rivaux. Alors arrivent tour à tour les trois fils de Carcinus, petits et grotesques, qui se mettent aussi à danser ; toute cette fin des *Guêpes* est une folle bouffonnerie. Le chœur s'écarte (v. 1516) pour laisser de la place aux danseurs. C'est probablement dans l'espace laissé libre au milieu de l'orchestre par les deux demi-chœurs que Philocléon et les fils de Carcinus exécutent leurs entrechats.

Ce qui prouverait que le chœur est bien divisé en deux parties, c'est que le chœur, pour exciter les danseurs, chante une ode et une antode (v. 1518-1522 = 1523-1527) qui se correspondent.

Après avoir chanté ces deux odes, les deux demi-chœurs se réunissent pour sortir, pendant que les acteurs continuent à danser et que le coryphée prononce les paroles qui terminent la représentation.

PAIX

Le mariage de Trygée et d'Opôra forme le dénoûment de la *Paix ;* l'exode est consacré à la célébration des noces. Après deux couplets correspondants de Trygée et du chœur (v. 1305-1310 = 1311-1315), représenté par le coryphée, celui-ci annonce la fête, la conduite de la mariée, les chants et les danses (v. 1316-1328), dans une sorte de kommation écrit en anapestes ; vient ensuite le chant d'hyménée, avec le refrain traditionnel. Ce chant se compose d'un prélude et d'une épode de Trygée (v. 1329-1331, 1350-1353) et des cinq strophes du chœur. Ces strophes, de longueur inégale, étaient sans doute chantées par le chœur tout entier. Ce qui le prouve, c'est non seulement la nature même du chant, hymne lyrique très différent des

stasima de la comédie, c'est aussi le fait que trois strophes pareilles s'y succèdent et qu'il est impossible de les répartir également entre les demi-chœurs. Or, tandis que, dans les stasima satiriques, les strophes sont toujours en nombre pair, nous n'avons rencontré le nombre impair que dans les chants ayant un caractère liturgique. Le chœur réuni chantait ce chant d'hyménée, puis se retirait pendant que, dans les derniers vers, Trygée prenait congé du public.

OISEAUX

C'est encore un mariage, le mariage de Pithétère et de Basileia, qui sert de prétexte à l'exode des *Oiseaux*, et le chant d'hyménée en est encore la partie centrale. Mais la composition de l'ensemble du morceau n'est plus la même.

Un messager vient annoncer (v. 1706-1719) l'arrivée des deux époux. Le coryphée, représentant le chœur, accueille cette nouvelle par un couplet rapide et enthousiaste. Il engage le chœur à chanter l'hyménée. Le chant d'hyménée qui répond à cette invitation du coryphée est divisé en deux strophes semblables (v. 1731-1736 = 1737-1742). Quelques manuscrits portent en note, aux vers 1720 et 1731, la mention ἡμιχ. Cette mention ne saurait être exacte pour le premier cas. L'invitation à chanter ne peut être dite ni par le chœur, puisqu'on y parle à la deuxième personne, ni par un demi-chœur, puisque le couplet n'a pas de correspondant. C'est donc le coryphée qui s'adresse au chœur. Au contraire les deux strophes 1731-1742 peuvent être chantées par chaque demi-chœur ; elles sont opposées l'une à l'autre et séparées par la conjonction ἐπεί. On serait tenté d'objecter, il est vrai, qu'en réalité ces deux strophes ne forment pas un groupe indépendant, qu'elles se relient à la strophe 1748-1754 consacrée à Zeus et terminée, comme les précédentes, par le refrain traditionnel, et que ces trois strophes, bien qu'inégales, forment un seul chant. C'est ainsi que, dans les *Thesmophoriazousai* et dans les *Grenouilles* le chœur répond par ses chants aux appels du coryphée, puis de Pithétère. Néanmoins l'attestation des manuscrits peut être considérée comme exacte, en ce qui concerne les deux strophes appariées. Après les avoir chantées tour à tour, les deux demi-

chœurs pouvaient se réunir pour chanter ensemble, sur un autre mètre, le souverain de l'Olympe, Zeus.

Après ce chant, Pithétère invite le chœur à le suivre, et celui-ci quitte l'orchestre en poussant, comme dans les *Acharniens*, le cri de victoire τήνελλα καλλίνικος, qu'accompagnaient peut-être d'autres chants.

LYSISTRATA

Pour se représenter la disposition de l'exode de *Lysistrata*, il faut se rappeler qu'il y a dans cette pièce deux chœurs complets, et que ces deux chœurs, celui des hommes et celui des femmes, ont dû quitter la scène avant l'exode. L'orchestre est donc vide, lorsqu'au vers 1242 se présente, portant une flûte double, un Laconien, qui, sous l'influence du vin, se dispose à chanter et à danser. Ce Laconien est suivi, comme l'indique le vers 1246, d'un certain nombre de ses concitoyens. Tous se mettent à chanter, dans leur langue, un hymne patriotique et religieux. Ce chœur de Laconiens ne pouvait être composé que d'une partie des choreutes qui, tout à l'heure, formaient le chœur des vieillards. Ce chœur était indépendant et complet, car on n'y emploie que la première personne, et la strophe 1247-1272 n'a pas d'antistrophe.

Après ce chant, apparaît Lysistrata, qui revient du banquet. Elle est suivie par un groupe d'hommes et de femmes. Les hommes sont très probablement ceux qui restaient du chœur des vieillards; les femmes ne peuvent être que celles qui composaient tout à l'heure le chœur de femmes, avant l'exode. Lysistrata engage les Laconiens et les Athéniens à se répartir en deux groupes, en s'adjoignant leurs femmes (v. 1274-1276). Il faut donc admetre qu'aux deux chœurs qui ont occupé l'orchestre jusqu'à l'exode se substituent deux chœurs composés des mêmes personnes, mais réparties autrement. C'est maintenant d'un côté un chœur mixte d'hommes et de femmes, formé de la partie du chœur d'hommes qui, précédemment, avait constitué le chœur des Laconiens, et de la moitié du chœur des femmes. Ce groupe de vingt-quatre choreutes sera le groupe laconien. L'autre chœur, composé également d'une moitié de l'ancien chœur des hommes et d'une moitié de l'ancien chœur des femmes, sera le chœur des Athéniens. La fusion des deux chœurs atteste, par

une image sensible, la victoire de Lysistrata et donne à la fin de la pièce une noblesse qui constraste heureusement avec les obscénités dont elle est remplie. Chacun des chœurs entonne tour à tour un hymne dans sa langue nationale. Ces deux hymnes (v. 1279-1294, 1297-1315) ne sont pas antistrophiques. On serait donc tenté de croire tout d'abord que chaque chœur chante tout entier. Remarquons cependant que, dans les deux strophes, on emploie la seconde personne et qu'on paraît s'adresser à un groupe de choreutes qui ne chantent pas. On est ainsi conduit à admettre que chaque chœur était divisé en deux demi-chœurs et que l'un de ces demi-chœurs chantait pendant que l'autre dansait. Ainsi se vérifie la règle que nous avons déjà observée dans la même pièce, au vers 1042, au moment où les deux chœurs sont réunis et où le poète n'en fait cependant chanter qu'un.

Nous n'avons pas la fin de *Lysistrata;* il y manque quelques vers pour signaler le départ du chœur.

Il est temps de conclure, après ces analyses minutieuses et fatigantes, mais nécessaires.

L'hypothèse de la division du chœur comique en deux demi-chœurs, rendue plausible d'abord par le nombre même des choreutes, justifiée d'ailleurs par les sources anciennes qui établissent l'usage de la dichorie et par les notes marginales des manuscrits d'Aristophane, qui attribuent à un demi-chœur tel ou tel morceau lyrique, est, en outre, sinon démontrée avec certitude, du moins sérieusement confirmée par l'examen de la composition des comédies d'Aristophane. Cet examen nous conduit aux conclusions suivantes.

1° La composition implexe, avec ses retours obligatoires de groupes lyriques symétriques deux à deux, telle que nous l'avons constatée dans la parabase, dans la parodos et dans toutes les scènes capitales des comédies d'Aristophane, sans que jamais, ou presque jamais, le poète s'écarte de ce principe [1], s'explique plus clairement si l'on admet

[1] Les exceptions à cette règle sont très rares, et il n'y en a qu'une dont l'explication m'échappe. — Je ne compte pas comme des exceptions les exhortations en vers lyriques, dites par le coryphée, soit dans la parodos, soit au commencement de la parabase. Tels sont, à mon avis, les morceaux suivants : *Acharniens*, v. 280-283; *Guêpes*, v. 1009-1014; *Paix*, v. 512-519; *Oiseaux*, v. 400-405; *ibid.*, v. 676-684. Il est évident que ces paroles, dites par le coryphée dans un but déterminé, ne pouvaient pas avoir de réplique. — Je ne m'arrêterai pas à un morceau des *Nuées* (v. 457-475), qui est isolé; l'état dans lequel nous sont parvenues les *Nuées* ne permet pas de discuter cette irré-

la division du chœur. On ne voit pas en effet pourquoi il n'y aurait jamais eu de couplets isolés, et pourquoi, à un couplet chanté par le chœur au courant d'une scène, aurait toujours répondu un couplet semblable et *rien qu'un*, si le chœur n'était pas divisé en deux.

2° Cette division du chœur persistait, non seulement dans les parties de la comédie dont on vient de parler, mais encore pendant les entr'actes, dans les stasima. Le nombre toujours pair des strophes de ces stasima et l'opposition de ces strophes, toujours marquée avec précision par le poète, prouvent que la règle était rigoureusement observée.

3° Les quelques infractions à cette règle qu'il soit permis de signaler sont limitées à deux comédies, les *Thesmophoriazousai* et les *Grenouilles*. Ce sont, d'ailleurs, des infractions apparentes. Les scènes où elles se rencontrent ont un caractère particulier, qui explique la réunion des deux demi-chœurs, ou toute autre combinaison différente de la répartition ordinaire des chants entre les deux demi-chœurs.

4° Cette règle, absolue depuis la parodos jusqu'à l'exode, ne s'applique pas avec la même rigueur à l'exode lui-même. Il est facile de comprendre qu'une fois l'action terminée, quand les acteurs allaient quitter la scène, la division du chœur n'avait plus la même raison d'être. Il y a, dans les exodes, des morceaux qui pouvaient être chantés par le chœur tout entier, et il est probable que les choreutes s'unissaient, en se retirant, pour le chant final.

Le chœur entrait donc dans l'orchestre, au moment de la parodos, divisé en deux demi-chœurs séparés ; cette séparation était observée pendant toute la pièce ; elle cessait au moment de quitter définitivement l'orchestre.

A. COUAT.

gularité. — Lorsqu'une ode ou une antode manque dans une parabase, comme dans la seconde parabase des *Guêpes* (v. 1265-1274), nous pouvons affirmer que la règle n'a pas été enfreinte et que l'antode ou l'ode correspondante a été perdue. — On trouve dans la parodos de la *Paix* un motif répété trois fois (v. 346-360 = 385-399 = 582-600). Cette anomalie s'explique par la longueur et la construction particulière de la parodos. — Restent dans les *Grenouilles* les strophes 1251-1260, 1370-1377, et dans les *Oiseaux* la strophe 629-636, qui n'ont pas de réplique. J'ai essayé de montrer, en parlant des *Grenouilles*, que les deux strophes qui manquent ont probablement disparu. Quant aux vers 629-636 des *Oiseaux*, qui sont placés à la fin d'une scène importante, écrite en tétramètres, je ne puis encore m'expliquer pourquoi ils forment une strophe indépendante.

L'AFFRANCHISSEMENT DES ESCLAVES

POUR FAITS DE GUERRE

Les meilleurs manuels d'antiquités grecques rangent en première ligne, parmi les différentes variétés de l'affranchissement des esclaves, celui que leur accordait l'Etat en récompense de leur belle conduite à la guerre. M. George Foucart, dans son excellente thèse *De libertorum conditione apud Athenienses*, a fait sur ce point des réserves : après avoir discuté les divers exemples allégués en faveur de la théorie régnante, il aboutit à cette conclusion (p. 7), que, chez les Grecs, il ne paraît pas, en somme, que cet affranchissement pour faits de guerre fût une institution régulièrement établie, et que les exemples cités, lorsqu'ils ne sont pas suspects, ont un caractère d'exception très marqué. Il n'est peut-être pas sans intérêt de revenir encore une fois sur cette question. On verra, je pense, que les textes invoqués de part et d'autre ont besoin d'être revus de plus près et que certaines distinctions nécessaires n'ont pas été faites jusqu'ici avec toute la précision désirable.

I

Et, tout d'abord, c'est un fait assez curieux que, parmi les textes allégués, il en est plusieurs qui ne se rapportent aucunement à l'affranchissement accordé comme récompense d'une belle conduite à la guerre. Il y est question de tout autre chose. Ils ont trait à l'affranchissement *précédant* la bataille : les esclaves, d'après ces textes, sont affranchis par l'Etat non pour les services rendus, puisqu'ils n'ont pas encore combattu, mais au moment de prendre rang dans l'armée. Ce n'est donc que par une singulière inadvertance qu'on pourrait faire figurer ces passages comme preuves à l'appui de la théorie en question. Les événements auxquels ces textes se rapportent sont les batailles de Marathon et de Chéronée et une campagne de Diæos, stratège des Achéens. Comme le témoignage relatif à Marathon est lié à celui qui concerne Diæos, c'est par ce dernier que nous commencerons.

Polybe dit que Diæos ἔγραψε ταῖς πόλεσι πάσαις τῶν οἰκογενῶν καὶ παρατρόφων τοὺς ἀκμάζοντας ταῖς ἡλικίαις εἰς μυρίους καὶ δισχιλίους ἐλευθεροῦν καὶ καθοπλίσαντας πέμπειν εἰς Κόρινθον[1]. La chose est fort claire : Diæos manque d'hommes ; il a recours aux esclaves. Mais, avant de les envoyer à Corinthe, où l'armée se formera, il demande aux villes de les affranchir. Il n'est pas question d'une récompense.

Pausanias (VII, 15), faisant allusion au même événement, est beaucoup moins net ; il se borne à dire, au sujet de Diæos : δούλους εἰς ἐλευθερίαν ἠφίει. Mais il ajoute une explication qui précise le fait et qui indique un précédent considérable, celui de Marathon : δούλους εἰς ἐλευθερίαν ἠφίει, τὸ Μιλτιάδου καὶ Ἀθηναίων βούλευμα πρὸ τοῦ ἔργου τοῦ ἐν Μαραθῶνι μιμούμενος. Les mots πρὸ τοῦ ἔργου montrent qu'il s'agit bien, aux yeux de Pausanias, dans les deux circonstances ainsi rapprochées l'une de l'autre, de tout autre chose que d'une récompense.

[1] Polybe, XL, 2 (XXXIX, 8, 3, éd. Hultsch).

Le troisième exemple, enfin, est bien connu : c'est celui de l'affranchissement en masse des esclaves qu'on envoya combattre à Chéronée. Cette mesure fut votée sur la proposition d'Hypéride. Après le désastre, Hypéride fut accusé par Aristogiton d'avoir violé la loi. On sait avec quelle éloquence il se justifia par la nécessité du salut public[1].

On peut regretter, avec M. George Foucart, que le fait relatif à Marathon ne soit pas attesté par un témoin plus considérable que Pausanias. Il n'en reste pas moins deux exemples incontestables d'un affranchissement en masse ordonné par l'Etat avant une campagne. Quelle est au juste la signification de ces faits ? Elle n'est nullement douteuse : il s'agit, dans les deux cas, de conférer aux esclaves la dignité d'homme libre, sans laquelle on ne peut figurer dans une armée de citoyens. On ne songe pas à les récompenser, puisqu'ils n'ont encore rien fait ; on ne leur offre pas une prime, car on pourrait les forcer à servir, comme on les forçait à ramer sur les trières, sauf à leur offrir l'espoir d'une récompense ultérieure. Mais il s'agit ici de l'armée de terre, où ne figurent que des hommes libres, et dont le fond est formé par les premières classes de la cité, les cavaliers et les hoplites. La mesure qui fait affranchir les esclaves est inspirée par le même esprit qui, dans le décret d'Hypéride, avait fait donner à des métèques le droit de cité et effacé la trace de certaines condamnations infamantes[2]. Les équipages des flottes de guerre étaient tout autrement composés : on y trouvait des étrangers et des esclaves, toute la lie de la population ; il y fallait une chiourme pour le dur travail de la rame. Xénophon, dans les *Helléniques*[3], montre les Athéniens ne voulant pas, à cause de cette différence, abandonner aux Lacédémoniens le commandement sur terre en échange du commandement sur mer qui leur serait laissé à eux-mêmes : les deux parts ne seraient pas égales en dignité. Isocrate, dans le discours *Sur la Paix*[4], se plaint que cette différence radicale entre les flottes et les armées ne soit plus maintenue avec la même rigueur qu'autrefois à cause de l'emploi des mercenaires, et, par son reproche même, il atteste la généralité du fait

[1] Cf. Hypéride, p. 98-101, éd. Blass (2e éd., 1894).
[2] Cf. Lycurgue, *Contre Léocrate*, 41.
[3] *Hellén.*, VII, 1, 12.
[4] *Paix*, 58.

Ainsi le sens de cet affranchissement est fort clair: il s'agit, non de récompenser l'esclave, mais de l'élever jusqu'à la fonction qu'on lui demande de remplir.

Il y a cependant, chez Xénophon, un texte où l'on voit l'affranchissement offert par avance, comme une sorte de prime d'encouragement, aux hilotes qui voudront servir dans l'armée spartiate [1]. C'est au moment où Épaminondas, après la victoire de Leuctres, menace la Laconie, et où les femmes de Sparte voient pour la première fois la fumée d'un camp ennemi. Mais les hilotes ne sont pas tout à fait des esclaves comme les autres; ce sont plutôt des serfs que des esclaves. Dans les textes fort précis qui concernent les esclaves proprement dits, il est impossible de rien trouver de pareil, ou du moins ce motif n'y est impliqué que d'une manière accessoire.

Il est évident qu'une mesure de ce genre avait un caractère tout à fait exceptionnel : c'était, par son essence, une mesure de salut public, contraire à l'esprit même qui avait inspiré la constitution des armées grecques, et justifiée seulement par une extrême nécessité. Elle ne pouvait donc être prévue par la loi, et, bien qu'on en rencontre deux exemples certains, peut-être trois, dans l'histoire des cités grecques, on peut douter qu'elle puisse trouver place, sinon à titre de curiosité, dans un tableau des institutions de la Grèce ancienne.

II

Mais il n'en est peut-être pas de même d'une autre sorte d'affranchissement par l'Etat, qui est vraiment, celui-là, une récompense. En fait, il est aussi rare, chez les historiens, que le précédent ; en principe, il ne soulève pas les mêmes difficultés.

[1] *Hellen.*, VI, 5, 28.

Nous savons, par des textes précis, que les esclaves qui avaient combattu aux Arginuses reçurent comme récompense la liberté et « le droit de cité des Platéens », c'est-à-dire le droit de cité limité par l'exclusion des magistratures et des sacerdoces [1]. Nous lisons aussi, dans Diodore de Sicile [2], qu'à Rhodes, après le siège soutenu par la ville contre Démétrius, on affranchit les esclaves qui s'étaient bien conduits pendant la guerre et qu'on leur donna le droit de cité. Notons que, dans le premier cas, il s'agit certainement d'une bataille navale, et que, dans le second, les esclaves en question sont probablement aussi ceux qui ont servi sur les navires. Il n'y avait donc aucune nécessité de les affranchir par avance.

Ces deux exemples isolés suffisent-ils pour établir la théorie générale qui est communément acceptée ? Ils la rendent au moins vraisemblable. Dans le cas des Arginuses, on voit, par Aristophane, que cette mesure souleva des protestations. Mais pourquoi ? C'est que la récompense, donnée à tous indistinctement pour une seule bataille, paraît disproportionnée ; on ne fait pas d'objections de principe. Dans le second cas le récit de l'historien ne dénote aucune surprise ; il constate seulement le fait. Si aucun autre témoignage ne vient corroborer celui-là par d'autres exemples analogues, c'est peut-être simplement un hasard, d'autant plus explicable que l'affranchissement isolé de quelques esclaves méritants n'était évidemment pas de nature à attirer d'ordinaire l'attention des historiens.

III

En présence de ces textes, il me semble que l'affirmation un peu trop générale des manuels devrait être modifiée à peu près ainsi : « Il y a des exemples d'esclaves affranchis par l'Etat pour des

[1] Aristophane, *Grenouilles*, 694 ; Hellanicos, fragm. 80 (Müller-Didot).
[2] XX,84.

services rendus dans des batailles navales, les seules où des esclaves pussent figurer ; il ne faut pas confondre ces affranchissements, certainement légaux et peut-être fréquents, avec l'affranchissement préalable des esclaves appelés à figurer dans une armée de terre : celui-là était probablement illégal, en tout cas exceptionnel, et motivé par des circonstances que la loi ne pouvait avoir prévues. »

Alfred Croiset.

SUR LES

ORIGINES DU RÉCIT RELATIF A MÉLÉAGRE

DANS L'ODE V DE BACCHYLIDE

Le beau récit, relatif à Méléagre, qui forme le principal développement et comme le centre de la cinquième ode de Bacchylide, mérite à coup sûr d'attirer l'attention à plusieurs égards. Avant tout, il serait intéressant de savoir où le poète a pris la donnée qu'il a su revêtir d'une couleur personnelle. Sans prétendre résoudre du premier coup ce problème littéraire, il est bon peut-être de l'aborder, ne fût-ce que pour le circonscrire par quelques indications préliminaires.

I

M. Kenyon, dans une note qui se rapporte au vers 70, a signalé un rapprochement qui doit nous servir de point de départ. Une scholie de l'*Iliade* (XXI, 194) résume un récit perdu de Pindare, d'après lequel Héraklès, descendant aux Enfers pour en ramener Cerbère, y rencontrait Méléagre, qui lui demandait d'épouser sa sœur Déjanire. C'est exactement la scène que nous trouvons chez Bacchylide, sauf une divergence de détail que M. Kenyon a relevée, sans paraître d'ailleurs y attacher d'importance. Dans Pindare, c'était Méléagre qui priait Héraklès d'épouser sa sœur ; dans Bacchylide, c'est Héraklès qui demande à Méléagre s'il n'a pas une

sœur qu'il pourrait épouser. Si je ne me trompe, ce détail est justement l'indice qui peut nous permettre d'établir la différence d'intention des deux poètes. Évidemment, en effet, si Méléagre, dans Pindare, invitait Héraklès à épouser Déjanire, c'est qu'il était frappé d'admiration à la vue de sa force et de son courage. Héraklès était donc le premier personnage de la scène : c'était sur lui que le poète appelait l'attention, et il s'était proposé de faire ressortir son incomparable vertu. Ce qui permet de supposer que ce récit était donné comme un exemple poétique de ce que peut l'audace, quand elle est d'ailleurs protégée par les dieux. Chez Bacchylide, la relation est renversée. C'est Méléagre qui est au premier plan, c'est lui qui excite l'admiration et la sympathie d'Héraklès, au point que celui-ci conçoit immédiatement le désir d'avoir pour femme une jeune fille du même sang. Cette sympathie, Méléagre la fait naître par son courage tranquille, mais surtout par le malheur qui l'a frappé, par sa destinée brillante et interrompue. Il apparaît dans ce récit comme un exemple de cette loi du sort, qui ne permet jamais aux mortels d'être complètement heureux (v. 53-55) ; exemple qui paraît destiné à consoler Hiéron de ses propres chagrins. Ainsi s'explique que les deux poètes aient pu traiter le même sujet sans scrupule. Si Bacchylide, comme on est tenté de le croire, est l'imitateur, il a pensé sans doute, et avec raison, qu'en modifiant ainsi le caractère de la scène il se l'appropriait pleinement[1].

D'ailleurs l'idée d'une rencontre d'Héraklès et de Méléagre aux Enfers n'appartenait ni à Pindare, ni à Bacchylide. M. Kenyon a noté que cette rencontre est indiquée incidemment dans le passage de la *Bibliothèque* d'Apollodore, où est rapportée la descente d'Héraklès chez Hadès (II, ch. v, § 12, 4). Or il n'est pas douteux que le témoignage du faux Apollodore ne remonte, plus ou moins directement, jusqu'à une épopée, ou plutôt jusqu'aux épopées, où étaient relatés les travaux d'Héraklès. Du moment qu'Héraklès descendait aux Enfers, il devait y rencontrer, — comme autrefois l'Ulysse de l'*Odyssée*, — les héros célèbres du cycle épique. Méléagre avait sa place marquée entre ceux-ci. Nous voyons, par un témoignage de Pausanias (X, 31), que Polygnote, dans la représentation qu'il fit

[1] Les poètes grecs ont toujours eu l'habitude de répéter les mêmes thèmes poétiques en les variant. Et Bacchylide érigeait cette habitude en principe dans un fragment bien connu (fr. 47 Kenyon).

de la descente d'Ulysse aux Enfers pour la Lesché de Delphes, avait fait figurer Méléagre au milieu d'un certain nombre de personnages du cycle troyen, bien qu'il fût étranger à ce cycle. C'est donc qu'on ne pouvait plus alors se passer de lui. Le même Pausanias nous apprend (*ibid.*) qu'il était question de lui dans les *Grandes Ées* et dans la *Minyade*. S'il est vrai, comme il le dit ailleurs (X, 28), que Polygnote, dans cette peinture, avait suivi de près justement ce dernier poème, dont il semble d'ailleurs qu'Héraklès était le héros, il paraît assez naturel de croire que c'est à la *Minyade* que remonte l'idée première de la rencontre traitée par Pindare et par Bacchylide. En tout cas, quel que soit le poète qui ait songé le premier à mettre les deux héros en présence, on comprend aisément sa pensée. D'après la légende, Héraklès, en épousant Déjanire, fille d'Œneus, était devenu le beau-frère de Méléagre, mais après la mort de celui-ci, et sans l'avoir connu[1]. Dès qu'on faisait descendre Héraklès aux Enfers, c'était une combinaison qui devait s'offrir d'elle-même, que de le mettre en relation avec un des plus nobles héros de la légende, destiné à devenir son proche parent par alliance. Le mariage d'Héraklès était ainsi sanctionné d'avance par Méléagre, de qui l'intervention le rendait particulièrement glorieux.

II

Mais, si l'idée même de la rencontre pouvait provenir d'une des épopées héracléennes, cela ne veut pas dire qu'en la développant Bacchylide se soit inspiré uniquement de ce modèle. En y regardant de près, on s'aperçoit qu'il a dû en être autrement.

Pausanias, en rapportant, dans le premier passage cité (X, 31), les diverses traditions relatives à la mort de Méléagre, déclare que la légende du tison fatal, auquel était liée sa destinée, a été pour la première fois mise au jour par le poète tragique Phrynichos, dans ses *Femmes de Pleuron*[2]. Comme cette légende est justement aussi celle qu'accepte Bacchylide, on serait tenté de croire tout d'abord, si

[1] Diodore, IV, 34 : Ἔγημε Δηιάνειραν τὴν Οἰνέως, τετελευτηκότος ἤδη Μελεάγρου.
[2] Τοῦτον τὸν λόγον Φρύνιχος ὁ Πολυφράδμονος πρῶτος ἐν δράματι ἔδειξε Πλευρωνίαις.

le témoignage de Pausanias devait être admis au pied de la lettre, que Bacchylide a composé son ode sous l'influence de Phrynichos. La chronologie se prêterait assez bien à cette supposition, car la vie de Phrynichos paraît s'être terminée vers 470, et l'ode de Bacchylide aurait été écrite, d'après M. Kenyon, en l'honneur de la victoire olympique remportée par Hiéron en 476 ; elle appartiendrait donc à la période qui correspond aux dernières années du poète tragique, et il y a tout lieu, par conséquent, de supposer qu'elle est postérieure à la tragédie en question.

Mais Pausanias nous met lui-même en garde contre toute conclusion de ce genre par une remarque judicieuse, qui corrige sa première affirmation. « Phrynichos, dit-il, ne me semble pourtant pas avoir développé cette fable comme l'aurait fait un écrivain qui l'eût inventée. Il y touche seulement, comme à une tradition qui était alors répandue dans tout le monde grec[1]. » L'opinion de Pausanias est donc que cette tradition était antérieure et fort connue, bien qu'il en ignore lui-même l'origine et qu'elle diffère, comme il le remarque expressément, de celle qui était mentionnée dans l'*Iliade*, comme aussi de celle qui figurait dans les *Grandes Éées* et dans la *Minyade*. Mais, indépendamment de cette observation, certains traits du récit de Bacchylide ne permettent guère de croire qu'il relève de la tragédie de Phrynichos. Son Méléagre, en racontant sa propre mort, fait allusion à certains détails très précis, que le poète, évidemment, suppose connus : « J'étais, dit-il, en train de dépouiller Klyménos, le vaillant fils de Daïpylos, excellent dans les combats ; je l'avais atteint devant les remparts, tandis que ses compagnons fuyaient vers l'antique et puissante ville de Pleuron. C'est alors que la douce vie commença de m'abandonner, etc... » Le nom de ce Klyménos est nouveau pour nous ; mais il est clair que Bacchylide abrège ici un épisode alors célèbre, qui rappelle celui du vingt-deuxième chant de l'*Iliade*, le combat singulier d'Achille et d'Hector. Un tel épisode avait-il place dans les *Femmes de Pleuron ?* Si peu que nous connaissions cette pièce, cela paraît impossible[2]. Le fragment relatif à la mort de Méléagre se compose de trois vers choriambiques ; il faisait donc partie d'un chœur ; et Pausanias, en le citant, remarque que le poète tragique n'a pas développé ce thème poétique ; d'où l'on peut conclure qu'il n'y avait pas dans sa pièce de récit détaillé de la mort de Méléagre. D'ailleurs, ce récit eût-il existé, comment aurait-il été assez populaire pour que Bacchylide, s'il le connaissait lui-même, pût le supposer également connu d'Hiéron, à qui son ode s'adressait ? Une tragédie de Phrynichos pouvait laisser des souvenirs durables dans le public athénien ; elle n'avait certainement pas le genre de notoriété hellénique dont jouissaient les anciens poèmes ; or c'est justement ce genre de notoriété que suppose l'allusion de Bacchylide. Ajoutons que, quelques années plus tard, Eschyle, dans ses *Choéphores* (602-612 Weil), parlait, lui aussi, du tison fatal et de l'emportement d'Althæa comme de choses connues de tout le monde ; et ceci encore ne s'expliquerait pas suffisamment, si la poésie de la période antérieure ne les eût depuis longtemps popularisées.

Il faut donc renoncer à croire que Bacchylide ait pu s'inspirer de Phrynichos. Tous deux, et Eschyle après eux, doivent se rattacher à une invention déjà ancienne et célèbre, sur l'origine de laquelle on peut faire à tout le moins quelques conjectures.

[1] Οὐ μὴν φαίνεταί γε ὁ Φρύνιχος προαγαγὼν τὸν λόγον ἐς πλέον, ὡς εὕρημα ἄν τις οἰκεῖον, προσαψάμενος δὲ αὐτοῦ μόνον ἅτε ἐς ἅπαν ἤδη διαβεβοημένον τὸ Ἑλληνικόν.

[2] Sur les *Femmes de Pleuron*, voir Welcker, *Gr. trag.*, I, p. 21-23, et Nauck, *Fragm. trag. graec.*, p. 558.

III

Pausanias n'a rapporté, au sujet de la mort de Méléagre, que les traditions épiques. Il paraît avoir négligé entièrement, sur ce point, les traditions lyriques ; si la tradition dont nous cherchons l'origine était lyrique et non épique, on s'expliquerait qu'il l'ait ignorée et qu'elle ait pu cependant être populaire.

Nous sommes ainsi conduits à songer au poète lyrique qui a le plus refondu les traditions épiques, et qui souvent les a rendues célèbres sous la forme nouvelle qu'il leur avait donnée, c'est-à-dire à Stésichore d'Himère.

Nous savons, par un fragment de ses *Jeux funèbres de Pélias* (fr. 3 Bergk), qu'il y avait parlé de la victoire de Méléagre au concours du javelot. Mais c'est la seule mention de ce héros dont nous trouvions aujourd'hui la trace dans son œuvre. Il est évident pour-

tant qu'elle n'était pas unique. Stésichore avait composé un poème sur la *Chasse du Sanglier* (Συσθηραι). Or, malgré le doute assez étrange de Bergk (*Poet. lyr.*, III, p. 210), il ne paraît pas contestable que ce poème eût pour sujet la chasse du sanglier de Calydon, seul thème épique de ce genre qui convînt à Stésichore. Méléagre devait naturellement y tenir la première place. Et, dès lors, si le poète, comme il est probable, avait embrassé le sujet dans toute son étendue, il n'avait pas pu ne pas raconter l'épisode final de la chasse, à savoir la querelle des chasseurs, la guerre de Pleuron et de Calydon, et la mort de Méléagre.

Sur ce dernier point, la tradition épique était alors fixée. Homère rapporte qu'Althæa avait maudit son fils, en priant Hadès et Perséphone de le faire mourir, et que l'Erinys l'avait entendue du fond de l'Erèbe (*Il.*, IX, 565 suiv.). Bien qu'il ne dise pas ensuite précisément comment Méléagre mourut, cela résulte implicitement de ce passage : il devait, selon la légende ici visée, périr de la main des dieux. C'est ce qui était dit plus expressément, d'après Pausanias, dans les *Grandes Ées* et dans la *Minyade :* Méléagre y était tué par Apollon[1]. Voilà donc la tradition épique et primitive ; le tison fatal n'y figure pas. Diodore (IV, 34), après l'avoir rapportée, ajoute : « Quelques-uns, d'autre part, racontent que (Ἔνιοι δὲ μυθολογοῦσιν ὅτι...) », et il expose la fable du tison. Cette manière de dire paraît présenter assez exactement la vraie relation des choses. Une première tradition, antique, plus simple, longtemps acceptée ; puis, à un certain moment, une seconde tradition, plus ingénieuse, plus finement inventée, qui se substitue à la première. Cette seconde tradition est celle que nous trouvons simultanément au commencement du v^e^ siècle chez Phrynichos, chez Bacchylide, chez Eschyle ; la première est alors oubliée, bien qu'elle ait pour elle l'épopée tout entière. Cela ne se comprend bien que si la seconde a été mise en circulation par un poète de génie, qui l'a en quelque sorte imposée à l'imagination de ses successeurs.

Ce poète me paraît désigné à la fois par la date probable de l'invention, par son caractère et par l'autorité qu'elle a prise. Elle a dû naître vers la fin de la période épique, après les *Grandes Ées*, peut-être après la *Minyade*, qui ne connaissent encore que l'ancienne

[1] *Ep. graec. fragm.*, KINKEL, fr. 159.

tradition : c'est le temps de Stésichore. Elle dénote un poète qui s'inspire des légendes épiques, mais qui cherche à les rajeunir et qui ne craint pas, pour cela, de les modifier hardiment : c'est le fait de Stésichore. D'ailleurs, à l'examiner de plus près, on reconnaîtrait qu'elle porte sa marque. Elle a quelque chose de philosophique déjà, mais surtout de dramatique, par la façon dont elle dégage de la vie héroïque de Méléagre l'idée d'une destinée toujours sur le point de finir, attachée à un morceau de bois à demi consumé et qu'un rien peut réduire en cendres. Et elle est admirable surtout par le rôle qu'elle donne à Althæa. Dans la vieille légende épique, la malédiction meurtrière qu'elle prononce est l'effet d'un emportement soudain : elle ressemble à beaucoup d'autres malédictions analogues. Dans la nouvelle légende, la mère tient constamment la vie de son fils entre ses mains. Dès sa naissance, elle l'a sauvé de la mort en arrachant le tison à la flamme ; et, ce tison, elle le garde soigneusement, avec une tendresse vigilante, parce que la vie de son fils en dépend. Mais un jour vient où la passion de la vengeance étouffe brusquement en elle cette tendresse qui dure depuis tant d'années. Elle cesse d'être mère par le cœur, et soudain l'ardeur de son amour se change en une égale ardeur de haine. Il y a peu d'actes plus émouvants dans aucune légende que celui de cette femme démentant ainsi sa propre nature et jetant au feu le tison qui est la vie même de son enfant. Or cette violence effrénée de la passion féminine, ce bouleversement des sentiments naturels, cette impétuosité d'un désir affreux et tout-puissant, qui surgit tout à coup, Stésichore n'est-il pas le premier qui en ait senti toute la poésie et qui l'ait en quelque sorte montrée au drame futur ? Le poète qui avait représenté Skylla trahissant son père, Eriphyle livrant son mari, Hélène abandonnant son foyer, Clytemnestre meurtrière d'Agamemnon, ne devait-il pas être tenté de faire voir aussi Althæa faisant périr volontairement son fils[1] ?

Si c'est vraiment lui qui a créé la nouvelle tradition, on comprend qu'elle ait prévalu et qu'elle se soit naturellement offerte à Bacchylide. L'influence de Stésichore paraît avoir été grande, au vi^e^ et au v^e^ siècle, sur le lyrisme, sur la tragédie naissante, sur les arts

[1] Il est à remarquer que, dans le chœur des *Choéphores*, cité plus haut, Althæa est justement rapprochée de Skylla.

mêmes. Dans la famille de Bacchylide, il était de tradition de l'admirer. Simonide, son oncle, le citait à côté d'Homère, et justement à propos de Méléagre (fr. 53 Bergk) : οὕτω γὰρ Ὅμηρος ἠδὲ Στασίχορος ἄεισε λαοῖς. Il était donc du nombre des poètes que Bacchylide avait dû étudier le plus. Rien d'étonnant qu'il l'ait imité comme l'imitaient la plupart des poètes du temps, et, peut-être même, un peu plus.

IV

Cette imitation, d'ailleurs, si elle est réelle dans le récit de Méléagre, ne doit pas faire tort à Bacchylide. Une chose, en tout cas, paraît lui appartenir en propre : c'est l'idée d'avoir fait raconter par son héros sa propre mort. Or c'est justement cette idée qui donne en grande partie au morceau sa valeur. Il y a quelque chose de rare et de touchant à la fois dans les impressions du vaillant Méléagre, surpris en pleine vie, en pleine victoire, dans tout le déploiement de sa force, par l'invasion inattendue et rapide de la mort. Cela est décrit en quelques traits, sans vaine recherche, mais avec délicatesse, et tout le passage est empreint d'une émotion vraie. Le Méléagre de Bacchylide, voilé de tristesse, et comme enveloppé dans sa résignation douloureuse, est devenu dès à présent une des nobles figures créées par la poésie grecque. Si nous parvenons à le mieux connaître, nous ne l'en admirerons que davantage.

Maurice Croiset.

SUR UN FRAGMENT POÉTIQUE

DANS LES PAPYRUS GRENFELL[1]

Sur un lambeau de papyrus du IIIe siècle après Jésus-Christ (*British Museum papyri*, CCXCV, a.), Grenfell et Hunt ont trouvé (*New Classical Fragments and other Papyri*, Oxford, 1897, p. 24) un fragment poétique accompagné de scholies, qui réclame une étude plus attentive. Nous transcrivons d'abord la lecture des éditeurs :

	ΑΥΤΑΙ ΛΑΛΟΥϹΑΙ ΤΟΝ[
]ουσιν και νυ-	ΤΡΥΧΟΥϹΙ ΠΟΛΛΟΙϹ Τ[
ουσ]ι βουλευουσι	ΚΑΚΟΥΜΕΝΑΙϹ ΓΑΡ Ν[
	ΫΠΟ ΜΗΤΡΥΩΝ ΤΕ ΚΑ[ι
]οικτον εχει	ΟΥΚ ΗΛΘ ΑΡΗΞΩΝ ΑΛ[λα
]σι πεντα-	ΝΥΝ ΟΥΝ ΑΠΟΙΝΑ Τ[
]υλον εν ω	ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΜΕΛΑΝΙΠ[πην
]λαζονται	——
]οντων κ	ΑΛΛΑ ΞΕϹΤΩΝ ΕΤ[

Les éditeurs remarquent à ce sujet : « Fragment of a lost tragedy with scholia, probably from the Melanippe Desmôtis of Euripides,

[1] Le savant vénérable auquel sont dédiées ces pages suit, avec une souplesse toute juvénile, le flot presque débordant des nouveautés que nous envoie, à nous modernes, comme jadis aux anciens, le vieux sol de la Libye. J'avais pensé à lui offrir un essai sur le *Campagnard* de Ménandre, où j'aurais approfondi et développé les indications de mon article de l'*Allgemeine Zeitung* (1897, n. 294) ; un pareil sujet n'aurait pas manqué de l'intéresser. Mais ce travail aurait dépassé les limites qui me sont ici assignées. J'ai donc préféré détacher d'une série d'études papyrographiques un court essai, quelque problématiques que puissent en paraître les résultats et insignifiant le sujet.

if Professor Mahaffy's conjecture ΜΕΛΑΝΙΠΠΗΝ in line 7 is right. The first seven lines are in iambics, the eighth is no doubt the beginning of a chorus. »

Aucun doute ne peut exister sur l'exactitude du supplément proposé par Mahaffy ; mais les conséquences qu'en ont tirées les éditeurs sont plutôt réfutées que favorisées par ce supplément. La locution κατὰ τὴν Μελανίππην a tout l'air d'une citation littéraire en style de comique. Comparez : πεύκας κατ' Ἀγάθωνα φωσφόρους (Aristophane, fr. 599, I, 544 Kock) ; φθέγγου κατὰ τὸν Πετόσιριν (*Id.*, fr. 257, p. 457 K.) ; κατὰ Πλάτων' οὐκ οἶδα, ὑπονοῶ δ' (Cratinus le Jeune, fr. 10, I, p. 292 K.). Ajoutez à cela les lourds anapestes initiaux ὑπὸ μητρυῶν, κατὰ τήν. On trouve à la vérité des exemples isolés de ce genre dans Euripide, ἐπὶ τῷ *Hélène*, 1234, παρά σοι *Bacchantes*, 334, de même, avec élision, *Bacch.*, 502; *Iph. Aul.*, 646. Mais deux cas pareils sur sept vers sont vraiment trop pour la tragédie. En outre, au vers 7, l'anapeste initial est suivi d'un second anapeste, qui fait, il est vrai, partie d'un nom propre; c'est encore une accumulation dont on trouvera difficilement un exemple certain dans la tragédie, bien que celle-ci admette isolément l'anapeste dans les noms propres. Pareillement, la scansion de μητρυῶν avec la syllabe moyenne brève est sujette à scrupule; du moins le petit nombre d'exemples de ce mot dans la tragédie (μητρυιὰ νεῶν, Eschyle, *Prom.*, 727 ; μητρυιᾶς φρονεῖν, Euripide, fr. 824 Nauck, les deux fois dans le côlon terminal) autorisent l'emploi de la longue, tandis que le seul exemple authentique[1] offert par la comédie exige la brève : ὁ παισὶν αὐτοῦ μητρυιὰν (= μητρυάν)[2] ἐπεισάγων (*Com. anon.*, 50; IV, 618 Mein., 110; III, 425 Kock). On comprend facilement que, dans le langage soutenu du drame sérieux, la vieille forme pleine ait été conservée, tandis que, dans le parler familier de la comédie, on admit une forme plus jeune et plus rapide.

Toutes ces considérations imposent, avec une certitude absolue, la

[1] Le vers δεινότερον οὐδὲν ἄλλο μητρυιᾶς κακόν n'est pas authentique (*Monost.*, 127 M.).
[2] Déjà Meineke (V, 118) a proposé μητρυάν en invoquant ὀργυόεντα (ὀργυιόεντα) dans Nicandre, *Ther.*, 216, et μητρυὰν ἑλπομένη, Cramer, *Anecd. Paris.*, IV, 340. Cette conjecture est heureusement confirmée par notre papyrus. La conjecture de G. Hermann introduit un remplissage inutile et une césure disgracieuse après le troisième iambe ; cependant Kock l'a adoptée (en la compliquant d'une nouvelle amélioration à rebours), sans même juger nécessaire de mentionner la correction de Meineke ; c'est un des nombreux cas qui montrent que le recueil de Kock n'a nullement rendu superflu l'édition de Meineke.

conclusion que notre fragment appartient non pas à une tragédie, mais à une *comédie*.

Dans toute l'étendue du fragment, la moitié environ de chaque vers (le second côlon du trimètre) est perdue ; il semble donc, vu la médiocre étendue du morceau, que la tentative d'en déterminer le sens soit à peu près désespérée. A la vérité on lit, en marge, des scholies analogues à celles qui, dans certaines occasions, ont pu fournir des jalons assurés pour des restitutions aventureuses de ce genre ; je me contente de rappeler l'heureuse restauration du grand fragment d'Alcman, qui, sans le secours des scholies, serait resté pour la plus grande partie inabordable. Mais nos gloses se rapportent-elles réellement à la colonne conservée? On peut en douter, et l'on en a douté effectivement, puisque ces scholies également ont perdu leur partie extérieure[1]. Toutefois, si l'on compare de plus près les restes subsistants avec les débris du texte placés en regard, on découvre bientôt certaines analogies et certaines relations qu'il est impossible de mettre sur le compte d'un pur hasard.

Au pluriel de la troisième personne τρύχουσι (v. 2) correspond une forme analogue dans la scholie : au vers 3 il est question de femmes cruellement maltraitées : à la marge on lit οἶκτον ἔχει : au vers 7 quelqu'un doit subir une peine ou un châtiment, ἄποινα ; dans la scholie on complète involontairement les mots πεντασ/ριγγον... ξύλον ἐν ᾧ κολάζονται[2].

Voyons si nous ne pourrions pas élucider et restituer les scholies à l'aide du texte, et le texte à l'aide des scholies. Si nous y réussissons, si les deux traditions lacuneuses se combinent et se complètent d'une manière satisfaisante, nous serons en droit d'admettre que nos résultats sont plus qu'un vain jeu d'imagination.

L'étendue des lacunes en ce qui concerne les sept trimètres est rigoureusement déterminée par la limite du vers. Quant aux scholies, il est, d'après les éditeurs, « quite uncertain how many letters are lost ». Pourtant les lignes 4 et suivantes nous fournissent une certaine base de calcul, car il n'est guère possible d'imaginer une autre

[1] Blass, dans le *Centralblatt*, 1897, p. 10.
[2] Je signale le fait que le supplément a déjà été proposé par Blass, qui ne voulait pas admettre une corrélation entre les scholies et le texte. Partant au contraire de cette corrélation, j'avais abouti à la même restitution. La concordance de nos résultats prouve que nous opérons ici sur une base tout à fait solide.

restitution que πενται[σύριγγον (ξύλον) τὸ ξ]ύλον. D'après cela nous pouvons admettre que, à la partie extérieure des scholies, il s'est perdu en moyenne de douze à seize lettres.

La première scholie, en utilisant une conjecture des éditeurs, peut être restituée à peu près ainsi : αὐτὸν λήρῳ τρύχ]ουσιν καὶ ν(ο)υ-[θετοῦσι[1], ἐπ]ιβουλεύουσι. Malheureusement nous n'obtenons par là qu'un complément problématique du second vers :

αὖται λαλοῦσαι τὸν ∪ – ∪̄ – ∪ –
τρύχουσι πολλοῖς τ[όνδε νουθετήμασιν.

Le mot τόνδε est incertain, car le régime pourrait être également exprimé dans le premier vers. On pourrait aussi imaginer qu'il faut suppléer une détermination plus exacte du verbe λαλοῦσαι, par exemple λαλοῦσαι [τὸν χελιδόνος τρόπον]. Bref, nos moyens ne suffisent pas pour attendre un résultat convenable.

Cependant, si dans le détail nous en sommes réduits aux pures conjectures, les contours se dessinent dès à présent clairement. Des femmes bavardes (λαλοῦσαι) sont en présence d'une personne qu'elles se disposent à tourmenter par d'interminables sermons ; quelle peut être cette victime ?

La réponse à cette question doit se trouver dans les vers suivants, qui contiennent la même idée avec la particule γάρ. C'est au deuxième côlon du vers 4 que doit se rapporter la glose marginale οἶκτον ἔχει(ν). Essayons une restitution correspondante :

v. 3 κακουμέναις γὰρ ν[. . .
ὑπὸ μητρυιῶν τε κα[ὶ πατέρων ὥστ' οἰκτίσαι
οὐκ ἦλθ' ἀρήξων, ἀλ[λὰ . . .

Pour le moment le vers 3 ne peut se rétablir, même quant au sens : dans le second hémistiche du vers 5, à cause de la conjonction ἀλλά, devait se trouver à peu près le contraire des mots ἦλθ' ἀρήξων. Ainsi le sens général devient : « Quand elles étaient ainsi maltraitées par des belles-mères et des pères, d'une manière pitoyable, il n'approcha pas d'elles pour leur porter secours, mais

[1] *Sic* déjà Grenfell et Hunt ; la faute d'orthographe est des plus usuelles.

au contraire... » Quel est donc ce héros, de qui l'on attend, de qui l'on exige, comme une sorte de devoir professionnel, qu'il protège des jeunes filles contre des marâtres et des pères sévères ? Sur quel terrain, devant quel décor, se joue la scène ?

Par un bien heureux hasard, les vers suivants et les scholies qui s'y rapportent sont suffisamment conservés pour résoudre complètement la question :

νῦν οὖν ἄποινα τ[. . .
κατὰ τὴν Μελανίπ[πην

Ces mots suffisent pour déterminer le sens : « Maintenant donc il paye sa peine (ἄποινα) à la façon de Mélanippé... » Mélanippé est une des figures de la fable qui « furent maltraitées par des belles-mères et des pères », comme Danaé, Hellé, Alopé. Euripide a traité ce mythe deux fois. Son premier drame est cité, comme on sait, sous le titre de Μελανίππη ἡ σοφή. Dans une scène principale, souvent mise à contribution par les compilateurs de florilèges, l'héroïne, représentante de la sagesse euripidéenne, essaye de réduire à l'absurde la superstition de son père et de ses serviteurs, qui veulent brûler ses fils, exposés en qualité de monstres. La deuxième pièce est intitulée chez Athénée et chez Orion, de même que dans l'auteur suivi par Hygin, Μελανίππη δεσμῶτις. Mélanippé a été rendue mère par Poseidon, et, pour l'en punir, d'après Hygin, son père lui fait crever les yeux et la jette aux fers[1]. Le titre δεσμῶτις suggère l'hypothèse que l'héroïne était amenée sur la scène enchaînée, c'est-à-dire probablement, d'après le vieil usage du droit attique, dans le ξύλον ou la ποδοκάκκη[2].

Revenons maintenant à notre papyrus.

La scholie relative à ces vers doit se lire ainsi :

... ὁ ποιητής φη]σι πενται[σύριγγον ξύλον τὸ ξ]ύλον ἐν ᾧ [οἱ κατάδικοι κο]λάζονται. — Cf. Pollux, VIII, 72 : τῷ δεδέσθαι δ' ἂν προσήκοι καὶ τὸ παρὰ Δημοσθένει ἄδετοι, καὶ τὸ παρὰ Θουκυδίδῃ ἀδέσμῳ φρουρᾷ· ἐν δὲ τῷ δεσμωτηρίῳ καὶ πεντασύριγγόν τι ξύλον ἐκαλεῖτο.

[1] Cf. P. Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 310 suiv., 226 suiv.

[2] Pollux, VIII, 71 ; Harpocr., Suid. : ποδοκάκκη ξύλον εἰς ὃ ἐν εἱρκτῇ τοὺς πόδας ἐμβάλλοντες συνέχουσιν. C'est une disposition solonienne, d'après Lysias (*in Theomn.*, I, 16) et Démosthène (*in Timocr.*, 105).

Le πεντεσύριγγον ξύλον, comme instrument de supplice, était déjà connu d'après Aristophane : τουτονὶ δῆσαί σ' ἐκέλευσ' ἐν πεντεσυρίγγῳ ξύλῳ (*Chevaliers*, 1049 et scholies; cf. *Nuées*, 592 ; scholies sur *Plutus*, 476-606). Mais, puisque Pollux emploie la forme plus rare du mot, πεντασύριγγος, avec un alpha, on peut conjecturer qu'il avait peut-être en vue le passage même qui nous occupe. Dans la ποδοκάκκη, c'étaient les pieds qui étaient enchaînés; dans le κλοιός, c'était le cou et les mains. Ici ces deux procédés de supplice sont combinés de façon à torturer complètement la victime[1]. La meilleure description de cet engin est celle de Lucien, *Toxaris*, c. XXIX : πονήρως εἶχεν οἷον εἰκὸς χαμαὶ καθεύδοντα καὶ τῆς νυκτὸς οὐδὲ προτείνειν τὰ σκέλη δυνάμενον ἐν τῷ ξύλῳ κατακεκλεισμένα· τῆς μὲν γὰρ ἡμέρας ὁ κλοιὸς ἤρκει καὶ ἡ ἑτέρα χεὶρ πεπεδημένη, εἰς δὲ τὴν νύκτα ἔδει ὅλον καταδεδέσθαι· καὶ μὴν καὶ τοῦ οἰκήματος ἡ δυσοσμία καὶ τὸ πνῖγος ἐν ταὐτῷ πολλῶν δεδεμένων ... χαλεπὰ ἦν, etc.

La restitution du sens des deux vers placés en regard de la scholie est ainsi assurée :

νῦν οὖν ἄποινα π[εντασυρίγγῳ ξύλῳ
κατὰ τὴν Μελανίπ[πην ἀποδίδωσι δεδεμένος.

Derrière ΑΠΟΙΝΑ les éditeurs, il est vrai, ont marqué un T; mais ce prétendu T peut bien être considéré comme la partie gauche d'un Π[2].

Le malheureux est maintenant traité comme Mélanippé elle-même ; comme elle, il est mis aux fers et doit subir la grêle des mauvaises langues.

Et maintenant nous savons aussi qui est le malfaiteur qui subit ce châtiment. C'est le Misogyne, c'est l'homme qui a condamné mainte femme à des supplices cruels et injustes, ne fût-ce que sur la scène, *Euripide*, le poète de la *Mélanippé*. Comme dans le conte libyen d'Eschyle, il est dit ceci : τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὑτῶν πτεροῖς ἁλισκόμεσθα. Les tortures de sa Mélanippé, il doit maintenant (νῦν) les goûter lui-même en sa propre personne. Autour de lui,

[1] D'où l'image atrocement expressive πεντεσύριγγος νόσος employée par Polyeucte, *ap.* ARISTOT., *Rhet.*, III, 18.

[2] Si le τ est certain, on pourra lire : νῦν οὖν ἄποινα τ[αῦτα δεδεμένος τελεῖ] | κατὰ τὴν Μελανίπ[πην πεντασυρίγγῳ ξύλῳ.

jouissant de son mal, se groupe un bataillon de femmes qu'il a maltraitées dans ses tragédies ; elles le houspillent de leurs sermons et de leurs railleries. Maintenant, vers 3, on peut lire :

κακουμέναις γὰρ ν[ηλεῶς ἐν δράμασιν κτλ.

Mais dans quel temps et dans quel entourage le poète a-t-il placé cette scène ? On ne saurait douter que dans la coutume juridique des Grecs de pareilles exhibitions fussent tout aussi possibles et traditionnelles que dans le supplice du pilori usité chez les peuples modernes[1]. La cage d'infamie, où en Allemagne l'on exposait les femmes querelleuses, les voleurs de fruits, les trompeurs et les adultères, se retrouve, comme l'a déjà vu Grimm, dans le cophinos béotien ; et, dans cet ordre d'idées, il est remarquable que précisément le père d'Euripide se serait vu, dit-on, infliger ce supplice (NICOLAS de Damas, fr. 113, *FHG*, III, p. 458 : Βοιωτῶν ἔνιοι τοὺς τὸ χρέος οὐκ ἀποδιδόντας εἰς ἀγορὰν ἄγοντες καθίσαι κελεύουσιν, εἶτα κόφινον ἐπιβάλλουσιν αὐτοῖς... δοκεῖ δὲ τοῦτο πεπονθέναι καὶ ὁ Εὐριπίδου πατήρ, Βοιωτὸς ὢν τὸ γένος[2]. Toutefois, bien que ces traits aient pu être introduits dans un tableau de la vie réelle, on n'aurait pas pu y trouver de place pour les héroïnes de la tragédie d'Euripide. Ce sabbat de fantômes ne pouvait apparaître que dans l'au-delà, dans le monde infernal[3]. Euripide, qui de son vivant, comme poète, a si mal traité les femmes, est mort, et maintenant (νῦν οὖν) il expie cruellement ses péchés d'intention dans l'autre monde.

Nous sommes donc en présence d'une Nékyia comique. Comme Virgile escortant le Dante, un habitant de l'enfer guide ici, parmi les ombres et les pécheurs, un nouveau venu, qu'a, suivant toute vraisemblance, conduit sous terre une malice littéraire. C'est une mise en scène qui rappelle vivement les *Grenouilles* d'Aristophane. Très probablement notre fragment appartient à la même époque, *aux derniers temps de l'ancienne comédie*.

[1] Cf. G. GRIMM, *Deutsche Rechtsalterthümer*, 3e éd., p. 725. Peut-être dans la *Mélanippé* elle-même le poète avait-il introduit un chœur de femmes entourant et bafouant l'héroïne enchaînée.

[2] Ici encore on croit sentir la main de la comédie. En tout cas, on est en présence d'une invention contemporaine, non d'une construction due à des littérateurs postérieurs, comme le croit Wilamowitz (*Herakles*, I, 9).

[3] Cf. WACHSMUTH, *Corp. poes. ep. ludib.*, II, 40, dont le raisonnement s'applique aussi bien ici qu'au cas de Timon.

Or précisément Aristophane a traité un thème tout à fait analogue à celui des *Grenouilles* dans une autre pièce, qui, malheureusement, ne nous est connue que par de minces fragments : le *Gérytadès*. Le fragment décisif doit être transcrit ici (Athénée, XII, p. 551 A = Aristoph., fr. 149; I, p. 428 Kock).

A Καὶ τίς νεκρῶν κευθῶνα καὶ σκότου πύλας
ἔτλη κατελθεῖν ; B. Ἕνα τίν'[1] ἀφ' ἑκάστης τέχνης
εἱλόμεθα κοινῇ γενομένης ἐκκλησίας,
οὓς ἦσμεν ὄντας ἀδοφοίτας καὶ θαμὰ
ἐκεῖσε φιλοχωροῦντας. A. Εἰσὶ γάρ τινες
ἄνδρες παρ' ὑμῖν ἀδοφοῖται ; B. Νὴ Δία,
μάλιστά γ', ὥσπερ Θρακοφοῖται· πάντ' ἔχεις.
A. Καὶ τίνες ἂν εἶεν ; B. Πρῶτα μὲν Σαννυρίων κτλ.

Nous sommes ici, comme au début des *Grenouilles*, encore dans le monde supérieur. Nous apprenons que les poètes athéniens (les σύντεχνοι, fr. 183) ont dépêché en bas, en qualité d'explorateurs de l'Hadès, trois représentants des trois genres principaux : le poète comique Sannyrion, Mélétos le tragique et le lyrique Cinésias. A la vérité, un des interlocuteurs du dialogue exprime la crainte qu'une marchandise aussi légère que ces meurt-de-faim gonflés de vent n'éprouve malheur (fr. 156, 157) :

ξυλλαβὼν
ὁ τῆς διαροίας ποταμὸς ἐξοιχήσεται.

On se tire d'embarras par un remède miraculeux dans le goût de Hans Sachs : les ambassadeurs doivent au préalable se fortifier par une bonne nourriture intellectuelle, fr. 154 : ⟨τὸ σῶμα δὲ⟩ θεράπευε καὶ χόρταζε τῶν μονῳδιῶν; pareillement, fr. 151 : καὶ πῶς ἐγὼ Σθενέλου φάγοιμ' ἂν ῥήματα, et 155 suiv. Alors ils peuvent affronter heureusement le dangereux voyage.

Le fragment 162 (ἀλλ' ἴσθ' ἐπ' αὐτὴν θύραν ἀφιγμένος) est probablement adressé par un habitant de l'enfer aux voyageurs, exactement comme dans les *Grenouilles*, où se retrouve le même vers (v. 436). Sous la conduite d'un guide bien informé, ils contemplent les merveilles et les terreurs de l'autre monde. Un des ἀδοφοῖται demande au guide, lorsque celui-ci lui montre τὸν κάτω πόλον :

πόλος τόδ' ἐστίν ; εἶτα πόστην ἥλιος
τέτραπται ;

par un malentendu analogue à celui des *Oiseaux* (v. 179). Dans un autre vers rapporté ici par Bergk (fr. inc. 580, p. 540 Kock), un interlocuteur s'adresse en ces termes à Céphisophon, qu'il faut se représenter sans doute comme un héros défunt :

Κηφισοφῶν ἄριστε καὶ μελάντατε,
σὺ δὴ συνέζης εἰς τὰ πόλλ' Εὐριπίδῃ
καὶ συνεποίεις, ὥς φασι, τὴν τραγῳδίαν.

Dans le premier vers le mot μελάντατε[1] renferme une allusion non seulement, comme l'admet Kock, à la μελαμπυγία de Céphisophon, mais encore et surtout à son aspect ténébreux dans l'empire du μέλας θάνατος et de la κὴρ μέλαινα. Au reste on a l'impression que le mot arrive ici παρὰ προσδοκίαν à la place où l'on attendait, par exemple, μακάρτατε[2].

Quoi qu'il en soit de l'interprétation de ce dernier fragment, il est certain que le *Gérytadès* d'Aristophane renfermait une descente aux enfers, où les « voyageurs pour l'Hadès » apprenaient la destinée infernale des grands poètes attiques, comme Ulysse celle des héros troyens. C'est précisément dans un milieu semblable que paraît devoir se placer le nouveau fragment, si nous l'avons exactement complété et interprété. On me permettra d'exprimer, quoique je ne puisse pas la démontrer rigoureusement, la supposition que nous devons justement y reconnaître une scène du *Gérytadès*[3].

[1] J'écris τίν' au lieu de δ'. — G. Hermann (*El. doctr. metr.*, p. 134) puis Bergk écrivent γάρ.

[1] Qu'il faut bien se garder de changer dans la platitude ταλάντατε. Ainsi Bacchylide appelle Argos, son compatriote, μέλας; cf. *Philologus*, LVII, p. 160.

[2] Cette forme du superlatif doit avoir été attique, comme le prouve le nom propre Macartatos.

[3] Je ne dois pas passer sous silence que ma restitution du fragment était achevée avant que mon attention eût été dirigée sur son air de famille avec le *Gérytadès*.

L'invention. — Euripide au pilori et devant lui des femmes croassantes et babillantes, — peut sembler grossière au goût moderne ; en tous cas elle est hardie, saisissante et digne du créateur des *Grenouilles* et des deux *Fêtes de Déméter*.

Je m'arrête ici. Je me suis aussi fait une opinion au sujet des quelques mots qui, dans le papyrus, suivent la *paragraphos*. Mais ce sont des hypothèses que, pour l'instant, j'aime mieux garder par devers moi[1].

O. Crusius.

[1] M. Th. Reinach m'informe que M. H. Weil a parlé de notre fragment dans la *Revue des Etudes grecques*, X, p. 8. « Les sept trimètres et le système anapestique, dit-il, ne peuvent provenir, ce me semble, d'une tragédie. » J'espère que mon hypothèse, qui développe ce jugement, recevra son approbation.

UN FRAGMENT

DE

TRAGÉDIE ANTIQUE DE GŒTHE

ELPÉNOR

Le fragment d'*Elpénor* a toujours eu le privilège de piquer la curiosité des critiques et d'exercer leur sagacité. Comme *Iphigénie en Tauride*, cette pièce, dont Gœthe n'a écrit que deux actes, devait être un drame à la manière antique : c'est dire assez déjà son intérêt. On y découvre, en outre, des liens assez étroits avec les sentiments et la vie intime du poète : on sait que la personnalité de Gœthe est vivante jusque dans ses œuvres les plus impersonnelles en apparence. A cette impulsion interne viennent se joindre des influences extérieures, lectures et productions contemporaines : il était intéressant de déterminer la part de chacune d'elles. Enfin le poème, étant inachevé, laissait le champ libre aux hypothèses : quels devaient être la suite et le dénoûment de ce drame ; ne pouvait-on les reconstituer d'après certains indices, nécessairement contenus dans l'exposition ? On a proposé, — chaque fois au nom de la logique, — les scénarios les plus différents. La « question » d'*Elpénor* reste, en effet, à jamais ouverte : c'est un problème qu'on ne peut résoudre avec certitude, faute de données suffisantes. Il ne s'ensuit pas que les recherches sur ce sujet soient restées stériles : certains points demeurent acquis, grâce aux travaux de critiques très informés. Tout serait dit et l'on viendrait trop tard,

s'il n'était permis de faire très diversement la genèse du drame, et si Gœthe, qui se plaisait tant, comme il le disait, à « enfermer des secrets » dans ses œuvres, ne nous avait laissé, — sans le vouloir, cette fois, — la liberté de bâtir l'édifice à notre idée.

Pour faciliter l'intelligence des observations qui vont suivre, il est utile de résumer la pièce, telle qu'elle est exposée dans ces deux actes. La reine Antiope est veuve : son mari, frère de Lykus, et qui partageait avec lui la royauté d'un vaste pays, a péri, victime d'une embuscade. Peu auparavant, les deux reines avaient, presque en même temps, donné chacune le jour à un fils. Antiope se retirait chez sa mère, avec son enfant, quand son escorte a été attaquée dans un défilé : elle-même a été blessée, ainsi qu'une femme de sa suite, et son fils lui a été arraché par ces agresseurs inconnus. Veuve et privée de son unique espérance, elle a vécu dans un deuil profond, chez sa mère. A la mort de celle-ci, elle est venue trouver Lykus et s'est sentie attirée par un penchant irrésistible vers le jeune Elpénor, vivante image du fils qu'elle pleurait. Elle a supplié le roi de lui confier cet enfant, jusqu'au jour où l'âge l'appellerait à des tâches viriles, et, pour vaincre la résistance de cet homme ambitieux et cupide, elle a promis de donner au jeune homme tous les biens qu'elle tient de ses parents. Le drame de Gœthe s'ouvre au matin du jour où les messagers de Lykus, précédant le roi lui-même, viennent chercher Elpénor, qui doit se former maintenant dans la société des hommes : la fidèle Evadné donne des ordres aux jeunes servantes pour que la fête soit dignement célébrée. Bientôt paraît Antiope, et, au moment de se séparer de celui à qui elle s'est dévouée comme une mère, elle lui fait jurer de rechercher l'homme qui lui a ravi son enfant, et d'exercer la plus cruelle vengeance sur lui et sur sa race. Elpénor prête le serment et délivre Antiope « du lourd fardeau de la haine ». — Au deuxième acte, nous trouvons au premier plan le vieux courtisan Polymétis, qui précède son maître de quelques heures et apporte les présents destinés à Elpénor : il a été, dit-il, l'instrument des forfaits de Lykus et n'aurait qu'à révéler les crimes odieux dont celui-ci s'est rendu coupable envers Antiope pour déchaîner une furieuse discorde, à la faveur de laquelle il pourrait prendre une place prépondérante au palais. La pièce s'arrête au moment où Polymétis se prépare à faire cette révélation. A ne considérer que les noms

de Lykus et d'Antiope, on pourrait croire que Gœthe a voulu mettre à la scène une adaptation plus ou moins libre de la célèbre légende béotienne. A la vérité, la critique ne s'en était point avisée tout d'abord, tant les différences sont frappantes : elle cherchait ailleurs, non sans raison, les origines du drame de Gœthe. Zarncke crut devoir lui dessiller les yeux : dans une étude parue en 1880[1], il manifeste sa surprise à voir des philologues déclarer qu'*Elpénor* ne dérive pas d'une source antique : il faut pour cela, d'après lui, n'avoir pas feuilleté « l'index d'une mythologie grecque, un dictionnaire de mythologie, ou même un lexique latin ». Il nous renvoie donc à la légende mise à la scène par Euripide et Pacuvius et racontée par Hygin dans sa huitième fable. Pour donner plus de relief aux ressemblances qu'il constate, il en fait le dénombrement et les réduit à sept points essentiels : les noms de Lykus et d'Antiope sont empruntés à la légende (ce dernier étant, ici et là, « le frère d'un homme qui tient de près à Antiope »); — Lykus tue le mari d'Antiope ; — il s'empare de son enfant et le fait exposer, afin qu'il périsse ; — cet enfant est sauvé et élevé chez des pâtres ; — sa mère le reconnaît ; — il veut la venger du mal que lui a fait Lykus ; — enfin il règne à la place du tyran. Ces ressemblances sont nettement exposées, on le voit, et sembleraient devoir emporter l'assentiment : dans une très intéressante dissertation, H. Morsch[2] fait honneur à Zarncke d'avoir « le premier » constaté ces emprunts, oubliant sans doute que, dans son étude sur l'*Antiope* d'Euripide, Welcker[3] avait déjà signalé (1839) « le remaniement très étudié et très caractéristique de cette fable, entrepris par Gœthe dans son *Elpénor* ». En réalité Welcker n'approfondissait pas une question qui n'était point de son sujet et s'arrêtait à l'apparence, tandis que Zarncke, partant d'une idée préconçue, s'ingéniait à des rapprochements forcés. Dans la légende, comme dans le fragment, Lykus est le meurtrier du mari d'Antiope; mais, dans la première, il n'est que l'instrument de la vengeance de son frère, qui, désespéré, s'est donné la mort ; dans la pièce de Gœthe, Lykus fait, par ambition, tuer son propre frère. En outre, il est inexact de dire que dans la légende béotienne Lykus s'empare des enfants d'Antiope et les fait exposer. Hygin parle d'un

[1] *Gœtheschriften*, Leipzig, E. Avenarius, 1897, p. 232-239.
[2] *Gœthe und die griechischen Bühnendichter*, Berlin, 1888.
[3] *Die griechischen Tragœdien*, II, p. 828.

abandon[1] : Antiope, arrivée au mont Cithéron, donne le jour à deux fils, qu'elle expose d'elle-même, c'est-à-dire qu'elle confie à la garde de Zeus, leur père, qui ne peut les abandonner. Ainsi, de ces deux rapprochements qui sont essentiels, puisqu'il s'agit du principe même de la fable, le premier aboutirait plutôt à un contraste, et le second vient d'une erreur manifeste. Quant aux autres lignes du drame, elles se retrouvent, — on l'a montré, — et d'une manière plus frappante, dans d'autres œuvres de théâtre familières à Gœthe. L'économie générale de l'*Antiope* d'Euripide, telle qu'elle nous est indiquée par les fragments, vient encore ébranler la thèse de Zarncke : qu'on se rappelle les moments principaux de la tragédie grecque, l'arrivée d'Antiope au Cithéron et les supplications adressées à ses fils, qui la repoussent ; la scène entre Antiope et Dircé et le supplice que cette femme passionnée va faire subir à sa captive ; la scène de reconnaissance, le châtiment de Dircé et l'apparition d'Hermès[2] : c'est ainsi qu'Euripide a développé dramatiquement le sujet que lui fournissait la légende, et l'œuvre de son génie a consisté surtout à motiver les actions et à créer les caractères. On voit qu'on ne saurait, sans parti pris, faire dériver *Elpénor* de la même source : il faudrait autrement supposer que Gœthe aurait, non pas seulement transformé, mais étrangement déformé la légende. Il l'aurait même rendue méconnaissable. Ne nous arrêtons donc pas à des ressemblances très lointaines ou à des coïncidences fortuites, puisque, pour l'essentiel, la légende et le drame allemand n'ont aucun rapport véritable.

J'écarterais aussi, comme superficiels et capables de nous induire en erreur, les rapprochements que l'on fait quelquefois entre le fragment de Gœthe et la légende des Pélopides. Le drame monstrueux dont Atrée et Thyeste sont les héros n'offre point de ressemblance avec le meurtre commis par Lykus sur son frère, et l'aventure de Plisthène pourrait être opposée, bien plus que comparée, à celle d'Elpénor. A la vérité la situation du fils d'Antiope pouvait, à certain moment du drame, rappeler celle d'Oreste, — nous signalerons plus loin cette hypothèse assez vraisemblable, — mais, si Gœthe a pu s'en aviser, c'est en avançant dans le développement de sa

[1] *In Cithærone parit geminos et reliquit.*

[2] Il est fort peu vraisemblable que Gœthe se soit proposé de faire intervenir un dieu au dénoûment de son drame.

pièce : la légende argienne n'a point eu de part à la genèse d'*Elpénor*.

Parmi toutes les fables dramatiques que l'on a rapprochées de notre fragment, deux seulement semblent avoir contribué à sa conception : l'une est la fable de Mérope, plusieurs fois traitée avec succès par les auteurs du XVIII[e] siècle ; l'autre est la pièce chinoise dont Voltaire avait déjà tiré l'*Orphelin de la Chine*. Que Gœthe ait pu s'inspirer de la première, nous ne songeons pas à nous en étonner : *Elpénor* se trouve ainsi, indirectement, puisé à une source antique; mais il peut nous paraître plus étrange qu'un essai de tragédie, qui, dans la pensée de son auteur, devait être conforme aux modèles grecs, soit inspiré d'un théâtre qui offre si peu d'affinités avec celui d'Athènes. La « contamination » peut sembler choquante. Voltaire nous dit bien que la pièce chinoise « est peut-être dans le goût des premiers essais d'Eschyle (?) » ; mais nous entendons de reste l'idée qu'il exprime ainsi, lorsqu'il nous dit ailleurs que « l'action de la pièce dure vingt-cinq ans, comme dans les farces monstrueuses de Shakespeare et de Lope de Vega, qu'on a nommé tragédies ». Quoi qu'il en soit de notre préjugé, le drame de Gœthe est très directement inspiré de cet *Orphelin de Tschao* qu'ont imité Métastase, Murphy et Voltaire : le fait a été signalé et établi par W. v. Biedermann[1] d'une manière définitive. Gœthe a certainement eu connaissance d'un ouvrage fort lu à Weimar de son temps, la *Description de la Chine* du P. du Halde, où se trouvait la pièce citée plus haut, traduite par le P. Prémare. Le sujet d'*Elpénor* offre, avec celui du drame chinois, des ressemblances frappantes, et l'on pourrait même prétendre que Voltaire, tout en conservant le titre et le motif original du modèle, l'a suivi de moins près que Gœthe : les motifs accessoires développés dans son *Orphelin*, thèmes classiques et traditionnels de notre théâtre tragique, — l'amour de Gengis-Khan pour Idamé, la lutte de générosité des deux époux et la clémence du Tartare, humanisé par ces héros de vertu qui, de conquérant, le transforment en roi, — donnent à sa pièce une physionomie très particulière, et très française, quoi qu'il en dise. Mais si sa tragédie, dans son développement, s'écarte peu à peu de la pièce chinoise, celle de Gœthe, au contraire, dont

[1] *Gœthe-Forschungen*, Francfort, 1879, p. 94-124.

la donnée initiale est sensiblement différente, s'en rapproche de scène en scène. Le riche dignitaire qui veut exterminer la maison de Tschao tient l'emploi de traître, comme Lykus. A la vérité, nous ne retrouvons pas dans la pièce allemande ce personnage d'un si étrange et surnaturel dévouement, qui, pour sauver l'orphelin n'hésite pas à lui substituer son fils, qu'on égorge sous ses yeux. Mais du moment où l'ennemi des Tschao, pour récompenser cet homme, l'installe dans sa maison avec l'enfant sauvé du massacre, qu'il adopte comme sien, la situation de l'orphelin est la même que celle d'Elpénor chez Lykus. Arrivés à l'âge d'homme, l'un et l'autre, instruits de la vérité, accompliront la même vengeance.

On voit que les deux tragédies ont des rapports très étroits. Gœthe, trouvant dans la donnée de la pièce chinoise d'intéressants motifs de développement, a entrepris de traiter le même sujet suivant les procédés de l'art classique, en condensant l'action et en cherchant surtout des conflits psychologiques. L'imitation n'exclut pas toutefois certaines divergences. Lorsqu'on lit les deux actes que nous avons résumés plus haut, il paraît de toute évidence que Lykus est le meurtrier de son frère, que le fils d'Antiope a été enlevé sur son ordre et qu'Elpénor n'est autre que ce fils. Dans quel dessein Gœthe charge-t-il Lykus d'un fratricide ? Les situations en sont évidemment rendues plus dramatiques, mais ce n'est pas, je crois, pour ce seul motif qu'il s'écarte ici de toutes les pièces ou légendes qui peuvent être rapprochées d'*Elpénor :* ses raisons sont, pour ainsi dire, de pur métier. Si Lykus n'avait pas régné jadis en même temps que son frère, qu'il a tué par ambition, il ne pourrait être qu'un usurpateur : il serait, par conséquent, plus difficile au poète d'expliquer le succès de ses crimes ; ou si, pour le motiver, l'auteur plaçait Lykus au premier plan, il lui ferait prendre dans le drame une importance qu'il n'entendait pas lui donner ; car il est fort probable que ce personnage, de peu d'intérêt psychologique, devait tenir dans la pièce le rôle d' « utilité », plutôt que celui de protagoniste. Il y a donc avantage à charger sa vilaine âme d'un crime de plus. De cette manière aussi, ce n'est pas brusquement et par hasard qu'Antiope sera mise en présence de son fils. A l'effet d'une rencontre soudaine est substitué un pathétique plus profond : la révélation viendra justifier l'élan spontané de l'instinct maternel.

Ce que Gœthe voulait nous montrer dans son drame, c'est le cœur d'une mère dans ses douleurs, dans ses joies, et, — le titre en fait foi, — dans ses espérances. Sa pièce offre plus d'une analogie avec la fable dramatique de *Mérope*. Sur cette fable, Voltaire avait composé presque un chef-d'œuvre, et Gœthe savait sans doute apprécier cette pièce, lui qui, moins exclusif que Schiller, admirait la tragédie française, tout en y relevant certaine « manière » oratoire. Si son classicisme le rendait indulgent même aux défauts de Voltaire, dont il devait traduire plus tard *Mahomet* et *Tancrède*, combien ne devait-il pas goûter dans *Mérope* la vivacité de l'action, le pathétique et l'habile gradation des effets ! Il n'est pas besoin d'insister sur une comparaison qui a souvent été faite[1]. Observons seulement qu'il n'est presque pas un personnage d'*Elpénor* qu'on ne puisse retrouver dans la tragédie de Voltaire : Antiope, par sa situation et ses sentiments, rappelle Mérope ; Lykus tient le rôle de Polyphonte, Elpénor celui d'Egisthe ; Polymétis a, comme Érox, « servi tous les crimes de son maître, » et les deux emplois seraient identiques si l'ancien complice de Lykus ne s'avisait de le trahir ; enfin Evadné est la confidente de la reine, comme Isménie. La pièce de Voltaire, dont les feuilletons de Lessing (octobre 1767) avaient longuement traité et dont plusieurs scènes demeuraient classiques, était évidemment familière à Gœthe, qui pouvait s'en inspirer directement : cependant le parallélisme que nous avons signalé plus haut s'applique naturellement aussi à la *Mérope* de Gotter (janvier 1773), qui est une très fidèle adaptation de celle de Voltaire. Morsch[2] constate des rapports de langue et de style qui montrent nettement l'influence de la tragédie de Gotter sur *Elpénor*, et Seuffert[3], développant la comparaison des deux pièces, fait ressortir l'identité de sujet et de personnages : il montre que la correspondance se poursuit jusque dans le détail et que la *Mérope* de Gotter, à l'égal de celle de Voltaire, doit nous aider dans la reconstitution du drame de Gœthe[4].

Cette reconstitution est fort difficile et ne peut aboutir qu'à des hypothèses toujours contestables : il faut envier, dit justement

[1] Voyez notamment l'étude de G. Carel, *Voltaire und Gœthe als Dramatiker*. Berlin, 1889.
[2] *Vierteljahresschrift für Litteraturgeschichte*, vol. IV, p. 111 suiv.
[3] *Ibid*, p. 115.
[4] C'est ainsi que, d'après lui, Elpénor frappe mortellement d'une flèche le fils de Lykus, qui se préparait à venger la mort de son père. De même Egisthe, dans *Mérope*, tue le jeune homme qui l'a menacé de mort

Seuffert, la perspicacité de Zelter[1], à qui le premier acte révélait clairement toute la suite de la pièce. « Jusqu'en juin 1860, dit un autre critique, *Elpénor* n'était guère qu'une énigme. » Le mot garde encore aujourd'hui toute sa justesse. Nous manquons de données précises, et l'exposition ne nous impose aucune suite rigoureusement logique. On peut, en effet, compléter la pièce suivant deux méthodes (que l'on a, dans le cas particulier, combinées) : « du dedans » ou « du dehors ». La première consiste à retrouver dans l'exposition certains détails, d'importance secondaire en apparence, mais qui, dans la pensée de l'auteur, devaient préparer le développement de la pièce, le rendre vraisemblable ou possible ; l'autre se guide sur des considérations extérieures ou générales : le dessein de l'auteur, son système dramatique, les œuvres qu'il imite ou dont il s'inspire. De ces deux procédés, le premier est assurément très légitime, mais il est aussi fort dangereux : on risque d'attribuer de lointaines conséquences à des détails de peu de portée. L'exemple d'*Elpénor* nous en donne plusieurs fois la preuve. Dans la troisième scène du deuxième acte, Polymétis se demande « s'il doit tenir enchaîné dans ses abîmes le monstre qui peut déchirer Elpénor » ; certains critiques ont pris cette phrase à la lettre : ils ont pensé que, par ce « monstre », Polymétis voulait désigner le vrai fils de Lykus, qui vit inconnu dans la montagne et qu'une révélation pourrait déchaîner contre le fils d'Antiope. C'est être dupe d'une métaphore. Le monstre, c'est le secret du courtisan, qui bouleverserait en effet le palais, car Antiope ne songerait qu'à la vengeance, tandis qu'Elpénor serait réduit au désespoir en apprenant les crimes de son père : n'occupe-t-il pas, par la volonté d'Antiope, la place de ce fils, dont Lykus est le meurtrier, et n'a-t-il pas été l'objet des tendres soins que la malheureuse mère ne pouvait prodiguer à son propre enfant ? Le sens des deux vers cités plus haut ne laisse donc aucun doute, et nous nous garderons des hypothèses que l'on peut construire en les interprétant mal. Il sera permis de déchaîner le « monstre » et de faire éclater une guerre en mettant en scène le prétendu fils d'Antiope, réclamant la royauté ; mais on ne se donnera pas l'illusion que ce scénario se déduit logiquement du texte de Gœthe. Je m'accorde ici pleinement avec Schlœsser, qui, dans un intéressant article[2], a

[1] *Briefwechsel*, I, 256.
[2] *Studien zu Gœthes Elpenor, Euphorion*, II, p. 588-604.

relevé cette erreur d'interprétation[1]. Il n'est pas moins hasardé de s'appuyer, pour reconstruire la pièce, sur certains vers que le poète a mis, sans doute sans arrière-pensée, dans la bouche d'Elpénor : celui-ci dit à Polymétis[2] qu'il veut avoir un grand nombre de compagnons pour former deux camps et s'exercer à des jeux guerriers ; cela ne nous invite nullement à conclure que cette « petite guerre » aura lieu dans la suite du drame, qu'Elpénor y pourra tuer involontairement le fils de Lykus, et qu'ainsi s'accomplira sans préméditation, et partant sans souillure, une partie du serment de vengeance. Non moins aventureuse enfin est une autre hypothèse fondée sur les dernières paroles que prononce Elpénor au moment où il s'élance au-devant du fils de Lykus : « Je veux, dit-il, descendre le sentier escarpé pour aller à leur rencontre : toi, cher ami, suis la grande route, ou, si tu veux, demeure ici. » Kettner admet que le fougueux jeune homme roulera dans l'abîme, qu'il sera sauvé par le fils de Lykus et reviendra avec lui. C'est un ingénieux moyen d'amener sur la scène un personnage qui pourrait cependant, — à y regarder de plus près,— devenir embarrassant ; mais, en réalité, ces vers sont sans grande portée et tiennent lieu de simple expédient : Polymétis doit rester en scène ; aussi le poète fait-il passer son héros par un chemin où le vieillard ne peut le suivre. Le dernier vers dissimule à peine le procédé[3].

S'il est facile de découvrir dans les deux actes achevés le fil qui doit nous guider jusqu'au dénoûment, sur ce dénoûment même nous ne pouvons avoir aucun doute : la destination du drame ne permettait pas qu'il se terminât d'une manière tragique. Commencé le 11 août 1781 — la date nous est donnée par le *Journal* du poète — et mené seulement jusqu'à la troisième scène, *Elpénor* fut abandonné, puis repris en février 1783 : la pièce, dans la pensée de Gœthe, devait être représentée à l'occasion des relevailles de la duchesse Louise (9 mars), après la naissance du prince héritier (2 février). Montrer à la duchesse, en pareille occasion, le spectacle d'Antiope trébuchant

[1] Je m'écarte, en revanche, de l'interprétation donnée par le même critique à deux vers que prononce Polymétis dans son premier monologue (acte II, sc. 1) : *Entdeck ich's, bin ich ein doppelter Verräter, | Entdeck' ich's nicht, so siegt der schändlichste Verrath.* « Il y a deux choses, dit-il, que Lykus peut trahir, à savoir que Lykus a fait tuer son frère et qu'il a fait enlever le fils d'Antiope. » Entendons plutôt « doublement traître », de l'homme qui prend part à une trahison et trahit ensuite ses complices.
[2] Acte II, sc. 2.
[3] Voir Schlœsser, art. cité.

sur le cadavre de son fils, dont elle a, bien qu'involontairement, causé la mort, c'eût été manquer d'à-propos, et même de tact. Le dénoûment du drame devait plutôt nous montrer la joie et l'orgueil maternels, à l'aurore d'un règne glorieux, tel que celui que dans l'*Ion* d'Euripide Athéna vient prédire au fils de Créuse. Au reste, la conception de beauté pure et sereine qui, pour Gœthe, représentait l'idéal classique, ne s'accommodait guère de ces « grandes tueries ». D'où vient donc, si l'on admet, — comme il paraît nécessaire — un dénoûment heureux, le titre de *Trauerspiel*, que porte notre fragment ? Le fait est loin d'être sans importance : on nous dit bien, à la vérité, que, même si, dès l'origine, Gœthe a conçu son drame comme *Trauerspiel*, il ne s'ensuit pas que son héros doive mourir et que le titre est suffisamment justifié si la pièce contient une « action tragique ». Le raisonnement n'est point inattaquable : *Iphigénie en Tauride* contient, elle aussi, une action tragique et porte cependant le titre de *Schauspiel*. Dira-t-on que, dans le cas particulier, la pièce, sinon la scène, est ensanglantée par la mort de Lykus et n'a point, par conséquent, la sérénité du drame purement psychologique qu'est la sublime et calme *Iphigénie ?* La raison ne serait pas encore décisive. En effet, bien que Gœthe ait varié dans la conception de son drame (nous avons son propre témoignage), il est fort vraisemblable que, dès l'origine, il dut envisager la mort du traître comme le dénoûment naturel et attendu. Or, si les éditions de 1806 (A), de 1816 (B) et de 1827 (C[1]) portent le sous-titre de *Trauerspiel*, la copie de Vogel, trouvée dans le *Nachlass* de Gœthe, porte le sous-titre de *Schauspiel*. Cette copie, qui nous rend *Elpénor* dans sa forme primitive, est écrite en prose rythmique : Herder, s'avisant qu'à l'aide de divisions et de retouches légères il était facile de faire des vers de cette prose poétique, fit sur le manuscrit de Vogel quelques corrections à l'encre, et, par des traits verticaux tracés au crayon, indiqua une division en vers. Lorsque le fragment dut être imprimé dans l'édition de 1806, Riemer engagea l'auteur à achever le travail commencé par Herder : Gœthe, qui ne s'intéressait plus à la pièce, abandonna ce soin à Riemer, puis il revisa le travail, dont il se déclara satisfait. On voit ainsi comment s'est transformée la première rédaction de Gœthe. La copie[1] de Vogel

[1] *Die ælteste, d. h., die rein Gœthische Gestalt.* B. Suphan, *Gœthe-Jahrb.*, t. XIII, p. 265.

représentant la forme vraiment originale d'*Elpénor*, le sous-titre qu'elle porte se rattache à la conception primitive de la pièce. Pourquoi ce sous-titre a-t-il été changé ? Ce changement peut être attribué à Riemer, mais il ne s'est point fait à l'insu de Gœthe. Nous inclinons à penser que la nouvelle désignation a été donnée par le poète lui-même, d'après la logique de l'action, telle qu'elle lui apparaissait vingt-cinq ans après la conception première. L'ouvrage n'ayant plus la destination très spéciale que nous avons rappelée plus haut, l'auteur jugea sans doute que le libre développement du sujet devait en faire une « tragédie » plutôt qu'une « pièce[1] ».

Reprenons maintenant l'action au point où elle s'arrête dans le fragment. Polymétis va révéler le double attentat de Lykus, mais il ignore un fait que tout lecteur tient pour évident, c'est qu'il y a eu substitution d'enfants et qu'Elpénor est le fils d'Antiope. Un vers, déjà cité, prouve nettement qu'il l'ignore : « Ne point parler, dit-il, c'est faire triompher la plus infâme trahison. » Ce triomphe, ce serait le fils de Lykus mis en possession de ce qui revenait à la victime de son père. Le vers n'aurait aucun sens si Polymétis connaissait la substitution. Le vieux courtisan pourra donc déchaîner les événements, mais non pas faire la révélation qui doit amener la scène de reconnaissance et précipiter le dénoûment. Nous verrons plus loin à quel personnage ce rôle était départi. A qui Polymétis va-t-il s'adresser ? Ce ne sera point, — pour plus d'une raison, — à Elpénor. Zarncke a fort bien vu que la révélation doit être faite à Antiope ; mais, comme cette hypothèse n'est pas sans soulever quelques difficultés, il admet, de la façon la plus étrange, qu'Antiope arrêtera Polymétis dès les premiers mots et le renverra au prétendu fils de Lykus. L'ingénieux critique se réfère à la sixième scène du premier acte, où Antiope se dit purifiée de la souillure que laissent après elles les Furies vengeresses[2]. L'argument est spécieux, mais c'est faire peu d'état de la passion. Comment supposer que cette femme, dont on a tué le mari et enlevé le

[1] Ces deux mots ne s'opposent guère en français et n'offrent pas une différence aussi nette que les deux mots allemands. Le titre de « pièce » est donné cependant, de nos jours, à des ouvrages assez voisins, pour le fond, du « drame » et de la tragédie.

[2] *Weggewaschen hab' ich von mir*
Der Rachegöttinnen
Fleckenhinterlassende Berührung.

fils, montrera semblable patience, au lieu d'écouter avidement le secret de son double deuil ? Il faut renoncer à ce subterfuge, tout expédient qu'il est ; une scène entre Polymétis et Antiope s'imposait au poète : « Lykus, dira le courtisan, est le meurtrier de ton mari ; il eût été l'assassin de ton fils, si, chargé par lui d'accomplir ce crime, je n'avais eu pitié de l'enfant, que des bergers ont recueilli. La crainte m'a fait jusqu'ici garder le silence, mais aujourd'hui je veux délivrer ma conscience, en te faisant tout connaître. » Cette révélation doit éveiller chez Antiope un double sentiment : d'abord la joie, l'espoir de retrouver ce fils qu'elle pleurait ; puis le désir de la vengeance, précis, cette fois, et d'autant plus violent et implacable. Sa première pensée sera d'employer Polymétis à la recherche de son enfant : lui seul peut retrouver sa trace, et c'est à ce prix qu'elle lui pardonnera. Le chargera-t-elle aussi de révéler à Elpénor les crimes de son père? On ne saurait l'admettre, car même en un pareil moment elle ne peut, — si violemment agitée qu'on la suppose, — oublier le serment qu'elle a fait prêter. Au milieu de sa fureur, elle entrevoit donc la situation tragique où va se trouver un innocent ; d'autre part, elle ne saurait empêcher que le secret ne soit quelque jour, — et bientôt, sans doute, — connu d'Elpénor. Elle se hâtera donc de le relever de ce serment : c'est le seul parti qu'elle puisse prendre. Mais cette scène tournera contre son attente : le secret lui échappera, et le jeune homme, désespéré, ne verra contre un pareil déshonneur d'autre recours que la mort. C'est ici qu'interviendra le personnage qui sait la substitution et qui peut seul mettre fin à la tragique méprise. Ce personnage est Evadné, dont le rôle serait, sans cela, tout à fait insignifiant dans la pièce[1]. A la vérité nous manquons de preuves certaines (en est-il sur ce point, et l'autre hypothèse n'est-elle pas toute « subjective » ?) ; mais nous avons des présomptions et des indices ; la mélancolie d'Evadné, l'expérience triste et désenchantée qu'elle semble avoir de la vie, son aversion pour Lykus, ce silence qu'elle gardait à certaines questions de la reine, silence volontaire, obstiné, et conseillé par la prudence, ainsi qu'elle-même le laisse entendre. On demande pourquoi, connaissant le terrible secret, elle

[1] L'article de G. Kettner (*Preuss. Jahrb.*, vol. LXVII, p. 149-172) n'est pas sous nos yeux, mais son hypothèse, qui est la nôtre, est insuffisamment réfutée par Schlœsser. C'est aux objections de ce dernier qu'il est fait allusion plus bas.

ne l'a pas plus tôt révélé : c'est que de ce secret dépendait l'existence de la mère et du fils ; le faire connaître, c'était, suivant les paroles de Polymétis, déchaîner un monstre capable de les déchirer. Aussi la fidèle servante ne parlera-t-elle qu'au jour où son silence, loin de sauvegarder la vie d'Elpénor, la mettrait au contraire en péril. Ceci ne peut donc donner lieu à aucune objection sérieuse. En ce qui regarde certaines paroles d'Evadné, tendant à faire croire qu'elle ignore la substitution d'enfants, il est facile de voir qu'elles sont dictées par les circonstances. Si elle parle d'Elpénor comme « proche parent » d'Antiope, c'est qu'en public elle ne peut s'exprimer autrement, et que le détail explique aux jeunes suivantes l'affection maternelle que leur maîtresse a prodiguée dès l'abord à l'enfant. J'ai peine à croire *qu'en elle-même* Evadné donne pour raison aux sentiments d'Antiope ce fait qu'Elpénor est fils de Lykus ! Il est plus juste d'admettre qu'il y a dans l'expression de ses idées une sorte de *transposition*. La situation la contraint souvent d'exprimer sa pensée de manière à ne pas éveiller les soupçons. C'est ainsi, par exemple, que doit être interprété certain passage, qui pourrait, autrement, nous donner quelques scrupules. « Si c'était son propre fils, dit-elle, comme le jour présent la récompenserait de ses soins maternels ! » Ne concluons pas de ces paroles qu'Evadné ignore comme les autres le secret de la substitution : c'est une réflexion qu'elle fait pour elle-même ; elle pense tout haut, mais sait qu'on l'écoute. Sa pensée pourrait donc se traduire : « *Si elle savait* qu'Elpénor est son fils, comme cette journée la paierait de ses peines ! »

On a vu plus haut, par quelques exemples, le danger des reconstitutions trop précises. Il faut donc se garder de déterminer, — ou d'inventer, — le détail de la révélation. De quelque manière que les enfants aient été substitués, que ce soit par la nourrice d'Elpénor ou par la femme blessée dans l'attaque et restée en arrière, Evadné connaît le secret et le révèle. Elle est sans doute en possession de la petite chaîne que portait le fils d'Antiope ; en même temps qu'elle la montre à celle-ci, elle lui fait comprendre comment le même signe semblait se retrouver sur le corps des deux enfants : il ne se voyait en réalité que sur Elpénor. La scène de reconnaissance est le point culminant du drame : elle précipite l'action, mais n'en amène pas immédiatement la fin. On oublie trop souvent que

Lykus est le maître, comme Polyphonte, et que, même après la révélation de ses crimes, il ne se résignera pas si facilement à l'exil ou à la mort. Je pense, avec Schlœsser, que le fils de Lykus ne paraissait pas dans la pièce et que son père apprenait vraisemblablement sa mort, mais il me semble douteux que cette découverte pousse au suicide le tyran démasqué. J'admettrais plus volontiers une lutte entre le parti d'Antiope et celui du roi : de même, dans *Mérope*, un soulèvement populaire met Egisthe sur le trône. C'est alors que Lykus (s'il n'a pas péri dans la mêlée) pourra se donner la mort, pour échapper à un supplice qui lui paraît inévitable, car la cruauté croit difficilement à la clémence. De toute manière, Elpénor ne doit pas se souiller d'un meurtre, même légitime : c'est les mains pures que le jeune prince inaugure un règne de bonheur.

Si le drame est demeuré à l'état de fragment, c'est qu'il ne répondait pas entièrement à l'idée que Gœthe se faisait d'une tragédie conçue sur le modèle classique. Ce qu'on a dit de l'influence exercée sur *Elpénor* par la liaison du poète avec M^me^ de Stein ne manque assurément pas de vérité ; Schiller, à qui Gœthe avait envoyé le fragment sans nommer l'auteur, trouvait que, « si la pièce n'était pas d'une main de femme, le sentiment y était aussi féminin qu'il pouvait l'être chez un homme[1] ». Aussi, quand prit fin sa liaison avec M^me^ de Stein, le poète put se trouver, en quelque sorte, étranger à son œuvre ; mais, ce qui l'en éloigna surtout, ce furent les difficultés intrinsèques, la résistance qu'il trouvait dans la matière elle-même. « D'ordinaire, écrit-il à Zelter, on éprouve une certaine aversion pour un ouvrage qu'on n'a pu mener à sa fin, comme pour une chose qui nous résiste et dont nous ne saurions nous rendre maître. » En quoi consistaient ces difficultés ? D'abord à motiver la substitution d'enfants. Il n'était pas fort aisé, — les essais de reconstitution en font foi, — de prêter un air de vraisemblance à une action d'un caractère assez romanesque, et, à coup sûr, très téméraire. Gœthe devait être rebuté par ces expédients de pur métier, dont il sentait l'insuffisance. En outre, le développement du sujet, tel qu'il se trouve posé dans les deux premiers actes, aboutissait soit au drame le plus noir, soit à une pièce sans péripéties et s'appuyant sur des événements « extérieurs ». Or ce n'est point l'idéal de Gœthe : le drame classique est pour lui le drame de la volonté ; l'énergie des caractères y domine et conduit les événements. Son art est, en cela, tout proche de celui de nos tragiques : son modèle est Sophocle, dont l'*Antigone* lui inspire tant d'enthousiasme et dont le *Philoctète* lui fournit le plus beau trait de son *Iphigénie*. Qu'on se rappelle cette loyale et pieuse héroïne refusant d'obtenir sa liberté et le salut de son frère au prix d'un mensonge, et faisant au roi Thoas l'aveu du complot. Ce trait, que l'on a maintes fois signalé comme moderne et chrétien, n'est pas moins antique, car Néoptolème, dont la loyauté ne peut non plus s'abaisser au mensonge, révèle ainsi la ruse d'Ulysse à Philoctète. Si tel est l'idéal de Gœthe, on comprend que le sujet d'*Elpénor* lui semble mal choisi. J'omets la question de l'unité de temps, qui pourrait aussi soulever une difficulté. Les événements qui suivent la révélation de Polymétis ne peuvent, sans invraisemblance, être condensés en une seule journée. Dans la plupart des hypothèses, on est donc forcé d'admettre une violation de l'unité de temps. Faut-il croire que ce fut, pour le poète, un motif de plus de laisser son drame inachevé ? Il est permis de le penser, bien qu'*en principe* Gœthe se soucie moins d'observer les trois unités que de conserver à une pièce ce caractère essentiel qu'il appelle « *das Fassliche*[1] ». Quoi qu'il en soit de cette dernière question, on peut, d'après ce qui précède, s'expliquer l' « aversion » de Gœthe pour cet ouvrage. Le plan primitif lui ayant paru défectueux, il le remania de fond en comble[2] et finit par abandonner une pièce un peu factice, où il eût dû mettre moins de sentiment personnel et de génie que de métier. Schiller, dans la réponse qu'il fit avec beaucoup de finesse et d'à-propos à l'envoi d'*Elpénor*, dit que le fragment « rappelle une bonne école, bien que ce ne soit qu'un ouvrage de *dilettante* ». Rien n'est plus juste. La « bonne école » est celle des poètes grecs, et chaque page en porte la marque. Tout, dans le ton et dans le style, est conforme à ce modèle de beauté antique dont *Iphigénie* était l'expression parfaite : un dialogue tout semé de pensées morales, que le poète excelle à condenser sous une forme précise et définitive ; des récits, qui, sans s'attarder, se déroulent cependant avec

[1] *Correspondance*, vol. II, 479 (lettre du 25 juin 1798).

[1] Εὐσύνοπτον (Aristote, *Poét*, VII, 1451 a, 4).
[2] Lettre à Knebel du 3 mars 1783.

ampleur et prêtent au détail le plus poétique relief ; la vie donnée aux abstractions et aux choses inanimées ; des chocs de mots familiers au style tragique ; des épithètes composées à l'imitation du grec (adverbe et adjectif, ou substantif et participe) que le génie de la langue permet de former et qui l'enrichissent de la façon la plus originale, — comme nos poètes du XVI[e] siècle rêvaient d'enrichir la leur ; — d'admirables passages, où la profondeur et la délicatesse du sentiment se revêtent de la forme la plus pure ; puis, tranchant sur ces teintes douces et nuancées, les couleurs sombres qui peignent l'horreur du crime et la fureur de la vengeance, rappelant quelques passages des *Choéphores ;* certains détails, enfin, conçus d'après les rites grecs eux-mêmes, tels que la purification par laquelle Antiope se lave de la souillure que lui imprimaient les Erinnyes. Voilà ce que Gœthe devait, en effet, à de bons maîtres, mais ce n'était là que la forme extérieure du drame ; la matière elle-même ne permettait de composer qu'une tragédie d'école : c'est ce que Gœthe n'a pas voulu faire.

Georges DALMEYDA.

LE « PERSAN » DE PLAUTE

L'intrigue des comédies de Plaute est-elle grecque ou romaine? L'élément grec peut-il y être séparé de l'élément romain? Quand l'action prend un caractère judiciaire, la question peut-elle être résolue par ce fait, que Plaute emploie des termes techniques tantôt grecs, tantôt latins? Ou bien faut-il s'attacher au fond des choses pour décider si le procès qu'on a sous les yeux se passe réellement à Rome ou à Athènes ? Les opinions sur ce point sont très partagées, et il y a sans doute, dans l'une comme dans l'autre, une part de vérité. our arriver à une solution, peut-être conviendrait-il d'analyser successivement toutes les pièces de Plaute en appliquant à chacune d'elles les principes du droit romain et ensuite ceux du droit grec. Essayons d'appliquer cette méthode de précision à la comédie du *Persan*.

I

Toxilus, esclave de Timarchidès, est devenu en fait le maître de la maison pendant l'absence de Timarchidès, qui voyage pour ses affaires, en Syrie et ailleurs. Il a une maîtresse, Lemniséléné, qui est, elle-même, esclave du *leno* Dordalus. Pour échapper aux exigences de celui-ci, il entreprend de rendre libre Lemniséléné, mais Dordalus ne consentira à l'affranchir qu'à la condition de recevoir 1.200 drachmes. Il s'agit donc de trouver cette somme. Toxilus y parvient par l'ingénieuse combinaison d'un abus de confiance et d'une escroquerie. Il obtient d'abord d'un autre esclave, son ami, Sagaristion, le prêt de la somme dont il a besoin. Sagaristion a été

chargé par son maître de faire un achat de bœufs en Eubée. Son maître lui a confié l'argent. Au lieu de le porter au vendeur, Sagaristion le remet à Toxilus. Il sera remboursé sur le produit de l'escroquerie concertée entre eux au détriment de Dordalus. Celui-ci reçoit l'argent et affranchit Lemniséléné. A ce moment la manœuvre frauduleuse est mise en scène : un prétendu Persan, qui n'est autre que Sagaristion travesti, se présente, porteur d'une lettre par laquelle Timarchidès, du fond de l'Orient, adresse à Toxilus une jeune fille volée quelque part en Arabie, avec recommandation de la vendre avantageusement à Athènes ou à Corinthe, mais sans employer la forme de la *mancipatio*. Toxilus propose l'affaire à Dordalus, qui se laisse prendre au piège. A peine a-t-il conclu l'affaire et payé comptant les 60 mines convenues, que le parasite Saturion, père de la jeune fille, survient et exerce une revendication *in libertatem*. Le tour est joué et le *leno* bafoué.

Tous les termes juridiques employés dans cette pièce sont romains. Ainsi l'affranchissement de Lemniséléné a lieu devant le préteur :

v. 485. I ad forum, a prætore exquire, siquidem credere mihi non vis.

Cet affranchissement a conféré le droit de cité à Lemniséléné :

v. 473. Sumne probus, sum lepidus civis, qui Atticam hodie civitatem
Maxumam majorem feci atque auxi civi femina ?

Quand Timarchidès veut que la vente ait lieu sans garantie, il recommande de ne pas avoir recours à la mancipation :

v. 522. Ac suo periclo is emat qui eam mercabitur,
Mancupio neque promittes, neque quisquam dabit.

et plus loin :

v. 529. Quam ob rem argentum numerem foras ?
Nisi mancupio accipio, quid eo mihi opus est mercimonio ?

Dès lors Dordalus n'aura pas l'action en garantie (*auctoritatis*). Il restera exposé à ce que la prétendue Persane, qu'il a achetée, soit

manu adserta (v. 713), et c'est ce qui a lieu en effet. Dordalus est appelé par Saturion devant le préteur :

v. 743. Apud prætorem dicam. Te in jus voco.
v. 748. Sequere hoc, mea gnata, me usque ad prætorem.

Enfin Lemniséléné, affranchie par Dordalus, n'a pas d'autre patron que ce dernier. Elle reconnaît qu'elle a des devoirs à remplir envers lui, qu'elle ne doit pas concourir à son humiliation :

v. 830. At me haud par est.
v. 845. Mi patrone, i intro, amabo, ad cenam

(Cf. v. 83, 483, 489, 734).

On peut ajouter que, si la prétendue Persane était *in bonis* de Dordalus par l'effet de la tradition, elle ne pouvait pas devenir la propriété de Dordalus *ex jure Quiritium*, par cette raison qu'elle était *furtiva*.

II

Tout cela est romain, au fond comme dans la forme, mais cela est grec aussi, pour le fond, sinon pour les termes employés. C'est ce qu'il nous reste à montrer.

Si l'esclave, à Rome, pouvait se racheter avec son pécule ou avec des fonds fournis par un tiers, il en était de même à Athènes, où c'était un usage absolument passé dans les mœurs. Le patron de l'esclave affranchi était le maître qui lui donnait la liberté. Le tiers bailleur de fonds n'avait aucun droit au patronage. Il n'aurait pu devenir patron qu'en achetant d'abord l'esclave et en l'affranchissant ensuite ; c'est donc par pure plaisanterie que Toxilus dit à Lemniséléné :

v. 838. Ego sum tibi patronus plane, qui huic pro te argentum dedi.

Lemniséléné ne reconnaît d'autre patron que Dordalus, et c'est pourquoi elle se décide difficilement à l'injurier comme font les

autres. Elle redoute l'action d'ingratitude, la δίκη ἀποστασίου, qui la ferait retomber en servitude.

Dans Plaute l'affranchissement a eu lieu devant le préteur, par la *vindicta*, et il a conféré la cité à Lemniséléné. A Athènes l'affranchissement pouvait avoir lieu ἐν τῷ δικαστηρίῳ[1]. Quant à l'affranchi, il devenait métèque et non citoyen; mais cela n'a pas d'importance. Si le métèque n'avait pas le droit de cité complet, il acquérait cependant, par l'affranchissement, la nationalité athénienne. C'est sans doute ce que disait l'auteur grec que Plaute a librement traduit.

La vente de la prétendue Persane a lieu sans formalité aucune. Il n'est pas même parlé de *tradition*. Quand Plaute parle de la *mancipation*, c'est une manière de dire que la vente avait lieu sans garantie, ἄνευ βεβαιώσεως. Timarchidès exclut la mancipation, parce qu'elle entraîne la garantie.

L'*adsertio manu*, qui se produit après quelques instants, équivaut à ce que les Athéniens appelaient ἀφαίρεσις εἰς ἐλευθερίαν, procédure qui répondait à la *vindicatio in libertatem*. Quant à la *vocatio in jus* et à la formule *licet antestari*, elles avaient pour équivalent en droit athénien la πρόσκλησις et l'emploi des κλήτορες.

Enfin, si l'escroquerie, à Rome, ne donnait pas lieu à une action de dol, il en était de même à Athènes.

III

Notre conclusion sera celle-ci : l'intrigue du *Persan* s'explique aussi bien par le droit grec que par le droit romain. La question se réduit donc au point de savoir si Plaute a simplement remplacé par des équivalents romains les termes juridiques de la pièce grecque qu'il traduisait, ou s'il a substitué à l'intrigue créée par l'auteur athénien une intrigue toute nouvelle, aussi romaine par le fond que par la langue, quoiqu'elle se passe à Athènes, à l'époque macédonienne Telles sont les deux solutions entre lesquelles on peut choisir.

R. Dareste.

[1] Voir dans Denys d'Halicarnasse le fragment du plaidoyer d'Isée pour Eumathès.

NOTE SUR UN FRAGMENT DES « DÆDALA » DE PLUTARQUE

Un texte fort intéressant pour l'histoire des opinions religieuses des Grecs est celui qu'Eusèbe, au troisième livre de sa *Préparation évangélique*[1], a extrait d'un ouvrage qui traitait de la fête des *Dædala* de Platées. Cet ouvrage, Eusèbe et Théodoret[2], après lui, le donnent comme étant de Plutarque ; et cette attribution n'a pas été contestée par les éditeurs des *Morales*. Les idées exprimées dans le morceau qui nous a été conservé sont-elles bien cependant celles du philosophe de Chéronée ? C'est ce que nous voudrions examiner.

Le principe posé au début, et dont la suite n'est, en grande partie, que le développement, est celui-ci : la théologie que les hommes d'autrefois, grecs et barbares, ont léguée à leurs descendants, est une théologie mystérieuse, pleine de sous-entendus, présentée à dessein sous forme d'énigmes[3]; si on soulève les voiles qui la recouvrent, on s'aperçoit qu'elle cache un φυσικὸς λόγος, une doctrine de la nature. En vertu de ce principe, les dieux, dont les poètes racontent les actes d'après la lettre de cette antique théologie, ne seront plus des personnes analogues aux personnes humaines : ils se confondront avec les éléments naturels, ou avec les

[1] P. 83 *c*-86 *d*.

[2] *Græc. Affect.*, III, p. 515 *c*. Il est vrai que Théodoret ne cite pas le titre de l'ouvrage; mais l'opinion qu'il prête à Plutarque sur l'identité d'Hèra et de la terre ne se trouve dans aucun autre passage des *Morales* que celui-là.

[3] Δι' αἰνιγμάτων καὶ ὑπονοιῶν ἐπίκρυφος καὶ μυστηριώδης θεολογία.

grands corps qui peuplent les espaces du monde. La déesse Hèra, par exemple, sera la terre [1]; Apollon sera le soleil [2].

Pour relever d'abord cette dernière assertion, est-il possible d'admettre qu'elle soit la vraie expression de la pensée de Plutarque? Le dieu qu'il vénérait entre tous, dont il était le prêtre, auquel il était fier de sacrifier sur le rocher de Delphes, n'était-il autre que le soleil? La question est débattue par les interlocuteurs du dialogue *Sur la Cessation des Oracles* [3], où elle reste en suspens [4]. Mais l'opinion, ou plutôt l'intime conviction de Plutarque, se fait jour ailleurs. Dans le traité des *Oracles de la Pythie*, quand Sérapion lui pose cette question : « Crois-tu que le soleil soit différent d'Apollon? » il répond, sans hésitation aucune, par l'affirmative ; et il ajoute : « Le soleil est cause que tout le monde méconnaît Apollon ; car il ne montre à nos sens que l'apparence et détourne notre esprit de la réalité [5] ». Or la réalité, pour lui, c'est l'essence invisible et impénétrable du dieu. De son temps, des hommes à l'esprit ingénieux, habiles dans l'art des analogies, disaient qu'entre le soleil et Apollon il existe le même rapport qu'entre le corps et l'âme, entre la vue et l'intelligence, entre la lumière et la vérité. Plutarque dit, plus nettement, que le soleil est la manifestation sensible du dieu, qu'il n'est pas le dieu.

De même pouvait-il confondre la reine de l'Olympe, l'épouse de Zeus, avec la terre? Cette assimilation, qui paraît avoir sa source dans un texte mal compris d'Empédocle [6], peut-être aussi dans une interprétation des cérémonies de l'ἱερὸς γάμος, ne devait pas plus convenir à la piété de Plutarque que l'assimilation, beaucoup plus répandue et généralement acceptée dans l'antiquité, de la terre à Déméter. A ses yeux, en effet, Déméter n'est point la terre, mais la déesse qui habite la terre et qui en est la souveraine. C'est dans le même sentiment qu'il pense que Perséphone n'est pas la lune, mais

[1] § 4 : γῆ μέν ἐστιν ἡ Ἥρα. Chez les modernes cette interprétation a été adoptée et développée par Welcker, *Griech. Götterlehre*, I, p. 363.

[2] § 5, 2 : ὁ μὲν ἥλιος Ἀπόλλων κέκληται. Plus loin, Lèto, assimilée à Hèra, est « la mère du soleil ».

[3] P. 433 *d-e*.

[4] P. 438 *e*... καὶ ταῦτα ὑπερκείσθω καὶ ἃ Φίλιππος διαπορεῖ περὶ ἡλίου καὶ Ἀπόλλωνος.

[5] P. 400 *d*.

[6] Diogène Laërte, VIII, 2, 12, et Stobée, *Ecl. phys.*, I, 10, p. 288, disent que, dans les vers d'Empédocle sur les quatre éléments, Hèra désigne la terre et Aïdoneus l'air. C'est l'inverse qui paraît être le vrai. Voir E. Zeller, *Philos. d. Griech.*, I, 686, note (p. 206, t. II de la trad. Boutroux); Diels, *Doxogr. Gr.*, p. 88.

la divinité qui y réside [1]. Et ainsi il prend toujours bien soin de détacher des corps célestes, comme de la matière terrestre, les substances divines, pour leur prêter, dans le domaine de l'invisible et de l'immatériel, une vie supérieure et une activité indépendante [2]. Comment donc aurait-il pu dire un jour qu'Hèra est la terre et Apollon le soleil?

Un peu plus loin, l'auteur du morceau que nous étudions raconte la fable qui se rapportait à l'origine des *Dædala*, et, après l'avoir racontée, il entreprend de montrer ce qu'elle signifie. Fidèle à son principe, l'explication qu'il en donne est toute physique. La querelle de Zeus et d'Hèra, d'après lui, ne serait autre chose qu'un trouble de la nature et une sorte de discorde de ses principaux éléments. Zeus, c'est le feu et la chaleur ; Hèra, qui tout à l'heure était la terre, est maintenant le vent et l'humidité. Quand donc ces deux forces diverses, rompant leur harmonie, entrent en guerre et se déchaînent, le feu de Jupiter brûle la terre, qui se dessèche ; ou bien la nature humide d'Hèra verse, au milieu de l'ouragan, des torrents d'eau qui inondent le sol. C'est ce qui arriva quand la Béotie fut submergée ; mais, le jour où la terre réapparut et où l'élément liquide se retira, « on donna à la sérénité de l'atmosphère redevenue calme le nom de concorde et de réconciliation des dieux [3] ». Est-ce bien Plutarque qui pense cela? Comme la plupart des esprits éclairés de son temps, il est assurément persuadé que les fables mythologiques ont un sens caché et que le langage des poètes qui les ont racontées les premiers est un langage allégorique ; mais il croit en même temps que c'est faire violence à ces allégories et les détourner de leur véritable sens que de les expliquer par les phénomènes de la nature. Deux exemples, tirés du traité *De la Lecture des Poètes*, qui n'est pas en forme de dialogue, et où Plutarque parle en son propre nom, ne laissent aucun doute sur sa pensée. Certains

[1] *De facie in orbe lunæ*, 27 : ἡ μὲν γὰρ ἐν γῇ καὶ κυρία τῶν περὶ γῆν ἐστιν, ἡ δ' ἐν σελήνῃ καὶ τῶν περὶ σελήνην. Ce n'est pas Plutarque lui-même qui parle en cet endroit, mais l'idée exprimée au sujet de Déméter et de Perséphone est conforme à celle qu'il a sur Apollon.

[2] Dans les *Propos de Table*, III, 10, p. 659 *a*, il dit, il est vrai, qu'Artémis a été appelée Lochia et Ilithyia « parce qu'elle n'est autre que la lune ». Mais, si l'on rapproche ce passage d'un texte du *De facie*, 25, p. 938 *f*, on voit que cette appellation d'Artémis donnée à la lune est pour lui une vieille tradition, qu'il rapporte et à la quelle il veut bien accorder quelque chose, καὶ πού τι καὶ παλαιᾷ φήμῃ διδόντες, mais sans y engager son opinion personnelle.

[3] § 6-7.

interprètes d'Homère prétendaient que le mythe du commerce adultère d'Aphrodite et d'Arès se rapporte à la rencontre des deux planètes auxquelles ont été donnés les noms de ces divinités, et que la séduction de Jupiter par Hèra sur le mont Ida figure la purification de l'air par l'élément igné. Vaines imaginations! Le poète, dans ce qu'il dit d'Aphrodite, veut simplement nous tenir en garde contre le danger des existences efféminées et des mœurs licencieuses; et, là où il parle d'Hèra, il laisse entendre que, si pour plaire aux hommes la femme recourt aux artifices, de semblables pratiques n'ont d'effet que pour un jour et sont bientôt suivies du dégoût qui remplace le plaisir disparu[1]. Plutarque écarte donc les interprétations physiques des mythes grecs[2] pour leur substituer ces interprétations morales, qui, depuis longtemps, étaient si en faveur auprès de la plupart des commentateurs d'Homère.

N'a-t-on pas remarqué, en outre, que l'ingénieuse explication citée plus haut de la querelle de Zeus et d'Hèra a une couleur toute stoïcienne ? Pour Chrysippe et pour Cornutus, comme pour l'auteur des *Dædala*, Zeus est le feu, la partie la plus subtile de l'éther[3]. Tout le Portique reconnaît dans Hèra l'air qui est au-dessous du ciel[4], c'est-à-dire l'atmosphère terrestre, souvent agitée par les vents ou chargée de pluies. Il semble donc qu'un disciple de cette école eût pu écrire le passage en question. Mais comment Plutarque, qui n'a jamais cessé de combattre les Stoïciens, qui déclare leur théologie ridicule, qui ne veut pas accepter leurs interprétations physiques des fables d'Homère, serait-il devenu tout d'un coup Stoïcien, ne fût-ce que pour un instant ? Plutarque n'est point un éclectique : il y a deux doctrines auxquelles il n'emprunte rien, parce qu'il ne leur concède rien : l'Epicuréisme et le Stoïcisme.

Une dernière considération n'est pas sans importance. On trouve,

[1] P. 19 *f.*

[2] Ce genre d'interprétation, appliqué aux mythes égyptiens dans le traité d'*Isis et Osiris*, paraît provenir des prêtres et des auteurs d'Αἰγυπτιακά antérieurs à Plutarque. Quant à lui, il déclare très nettement, au chapitre LXIV de cet ouvrage, qu'Osiris, Isis et Typhon ne doivent pas être confondus avec le soleil, la terre, l'eau ou le feu.

[3] Chrys., *ap.* Philod., 12, 13. — Cicér., *de Nat. D.*, 15, 40. — Cornut., p. 181. — Plutarch., *Placit. Philos.*, I, 6, p. 879. Dans le texte du *De facie*, 12, 4, ὁ δὲ Ζεὺς ἡμῖν οὗτος, οὐ τῇ μὲν αὐτοῦ φύσει χρώμενος, ἔν ἐστι μέγα πῦρ καὶ συνεχές, où Plutarque parle pour soutenir Lucius, un des interlocuteurs, contre Pharnace, qui défend les opinions stoïciennes, il faut lire, comme l'avaient vu Xylander et Amyot, non ἡμῖν mais ὑμῖν.

[4] Diog. Babyl., *ap.* Philod., 15. — Cicér., *de Nat. D.*, II, 26. — Cornut., ch. II, p. 143; etc.

dans le passage cité par Eusèbe, un curieux exemple de syncrétisme. « Ceux qui donnent au mythe un sens plus convenable en l'interprétant physiquement, dit l'auteur, confondent en une même personne Lèto et Hèra. » Pour lui, en effet, Hèra est la terre et Lèto (la nuit) est l'ombre produite par la terre, quand le soir elle cache le soleil[1]. De cette assimilation il donne encore deux raisons : l'une, c'est que la déesse Artémis, généralement désignée comme la fille de Lèto, est aussi quelquefois appelée Ilithyia ; or Ilithyia a Hèra pour mère ; l'autre, c'est qu'Apollon, fils de Lèto, et Arès, fils d'Hèra, sont deux dieux de pouvoir semblable et de nature analogue. Le premier est le dieu ἀποτρόπαιος des maladies ; le second est le dieu ἀρήγων des batailles : on donne le nom d'Arès à une planète de feu ; celui d'Apollon, au plus enflammé des astres, le soleil[2].

Cette identification et ces rapprochements sont-ils d'accord avec ce que nous connaissons des idées religieuses de Plutarque, d'après ses œuvres authentiques ? Après Hérodote sans doute, et comme lui, il croit apercevoir certaines similitudes entre les divinités grecques et les divinités étrangères : Osiris, par exemple, et Adonis, et même le dieu des Juifs, ne lui paraissent être, sous des noms différents, autre chose que Bacchus[3]. Mais jamais Plutarque n'a confondu ensemble deux divinités helléniques, distinctes par leur légende et par leur culte. Hèra et Lèto avaient beau être, pour des raisons locales, σύνναοι et ὁμοθώμιοι dans un obscur sanctuaire du Cithéron[4], ces deux déesses ne devaient pas se résoudre pour Plutarque en une seule et même personne.

Entre le texte du fragment des *Dædala* et les opinions constantes de Plutarque sur le compte des dieux la contradiction est telle qu'il semble impossible que ce texte soit l'expression fidèle de sa pensée. Ne serait-il donc pas l'auteur de cet ouvrage? Assurément, trois siècles après lui, plusieurs ouvrages avaient déjà été mis sous son nom, qui n'étaient pas de lui ; et Eusèbe, qui croyait à l'authenticité des *Stromates*[5], aurait pu être induit également en erreur pour

[1] § 4

[2] § 5

[3] *De Is. et Os.*, 35-36. — *Sympos.*, IV, 5, 6.

[4] § 3. Pausanias ne signale nulle part cette association d'Hèra avec Lèto. Dans les temples, les images de Lèto se trouvaient d'ordinaire à côté de celles d'Apollon et d'Artémis.

[5] *Præp. Evang.*, I, 7, 16. R. Volkmann a dit très justement, en parlant de cet extrait, qu'il est « unplutarchisch » (*Leben u. Schriften d. Plutarch*, I, p. 107).

les *Dædala*. Cependant, comme le morceau qui nous en est resté a vraiment le tour et l'allure du style de l'auteur des *Morales*, et comme l'hiatus[1] y est presque partout évité, il serait difficile de ne pas le lui attribuer. Ce morceau aurait donc été écrit par Plutarque, bien que les idées qu'on y trouve développées ne soient pas les siennes. Le fait peut s'expliquer. Dans la partie des *Dædala* qu'Eusèbe nous a conservée, les indices de dialogue sont sans doute assez légers[2] : n'est-il pas cependant permis de supposer qu'en cet endroit ce n'est point Plutarque qui parle, mais que, comme cela lui arrive souvent, il fait parler un personnage dont il ne partageait pas et dont il réfutait peut-être ensuite les opinions ?

P. Decharme.

[1] Sur cinq pages environ, on y trouve seulement, vers la fin, πλημμυρα ἐλώφησεν. Il n'y a pas de conclusion à tirer du fait que, dans les particules δέ et τε et dans la conjonction οὐδέ, l'ε n'est presque jamais élidé devant la voyelle initiale du mot suivant. En effet, dans les parties authentiques des *Morales*, la tradition des manuscrits est très incertaine à ce sujet : l'ε est, en pareil cas, tour à tour élidé ou non élidé dans la même page, quelquefois dans la même phrase. Cette incertitude doit être du fait des copistes. Cf. J. Schellens, *de hiatu in Plutarchi Moralibus* (Bonn, 1864), p. 9, 11.

[2] Au § 2, dans la proposition ἵνα μὴ μακρὰν τῶν ἐνεστηκότων λόγων βαδίζωμεν, ce dernier mot pourrait n'être qu'un pluriel emphatique, et οἱ ἐνεστηκότες λόγοι indique seulement une question posée, et non nécessairement une discussion entre deux ou plusieurs interlocuteurs. Mais, au § 3, 1 et 3, le mot, deux fois répété, ἐνταῦθα, « ici, » fait penser à une scène de dialogue dont le Cithéron ou Platées serait le théâtre.

LES TRADUCTEURS ARABES D'AUTEURS GRECS

ET

L'AUTEUR MUSULMAN DES APHORISMES DES PHILOSOPHES

I

Les *Aphorismes des Philosophes*, tel est le titre d'un recueil en arabe comprenant, d'une part, une mosaïque de sentences et maximes attribuées aux philosophes grecs de l'antiquité et, d'autre part, à propos d'Aristote, une série d'épisodes qui ont pour héros son illustre élève, Alexandre. L'opinion générale est que cet ouvrage est du médecin chrétien Aboû Zaid Honain ibn Ishâk Al-ʿAbâdî[1], le Johannitius des incunables latins, dans lesquels, dès 1483 et 1487, son *Isagoge ad Tegni Galeni* a été imprimé[2]. Honain avait été placé par le khalife Al-Ma'moûn et fut maintenu par ses succeseurs, Al-Mouʿtasim, Al-Wâthik et Al-Moutawakkil, à la tête d'un bureau officiel de traductions, qui fut institué vers 832 de notre ère à Bagdâd et qui y fut installé, avec une riche bibliothèque et un observatoire bien outillé, dans le palais de la Sagesse (*dâr al-hikma*). Un certain Salmân (Σαλομών), un chrétien sans doute, — car un musulman se serait nommé plutôt Soulaimân, — dirigeait les services de cet établissement

[1] Je lis ainsi d'après Ibn Abî Osaibiʿa, *Classes des Médecins* (éd. A. Müller), I, p. 184. Partout ailleurs, la lecture Al-ʿIbâdî a prévalu; cf Ibn Khallikân, *Biographical Dictionary*, I, p. 188 et 479 ; Brockelmann, *Geschichte der arabischen Litteratur*, I, p. 205.

[2] Wüstenfeld, *Geschichte der arabischen Ærzte*, p. 28.

scientifique[1]. Quant à Honain, il était spécialement chargé de choisir et de guider une élite de collaborateurs capables de traduire en arabe, soit d'après les versions syriaques, soit sur le texte original, les auteurs grecs qu'il leur désignerait. Le choix des œuvres et de leurs interprètes lui appartenait. Par son zèle infatigable, il donnait l'exemple à son fils Ishâk, à son neveu Hobaisch et à ses autres subordonnés, des polyglottes chrétiens comme lui.

La Grèce vaincue remportait une nouvelle victoire, résultat de sa défaite même. Le contact d'un lettré tel que l'empereur byzantin Théophile exerça sans doute une influence prépondérante sur cette renaissance de la littérature grecque[2]. Ce fut à l'imitation de ce prince probablement que Honain devint un adversaire irréconciliable du culte des images. En attendant, il ne laissait pas chômer l'atelier dont il était à la fois le chef et l'artisan principal. Les traités de médecine y occupèrent la place d'honneur avec Hippocrate, Galien, Oribase, Paul d'Egine, Dioscoride, mis à la portée des médecins juifs et chrétiens dont s'entouraient les khalifes. De la médecine on passa avec ardeur au domaine limitrophe, mais plus désintéressé, de la philosophie, puis on s'aventura plus loin vers les mathématiques, l'algèbre, l'astronomie, les sciences naturelles. Le programme comporta même la version grecque des Septante, d'après laquelle une traduction de l'Ancien Testament en arabe fut rédigée par Honain lui-même ou à son instigation[3].

La curiosité ne s'étendit pas jusqu'à l'historiographie et l'éloquence des anciens Grecs. Thucydide resta aussi ignoré que Démosthène. Hérodote et Strabon ont mentionné les Arabes, les Arabes n'ont jamais mentionné ni Hérodote, ni Strabon. Plusieurs œuvres morales de Plutarque furent traduites, mais je ne sache pas que ses *Vies parallèles* aient été connues par les Arabes. Quelques données vagues circulèrent sur les poètes. Le nom d'Homère fut plus célèbre que son œuvre[4]. Deux autres poètes grecs sont cités en même temps

[1] Ibn Abî Osaibi'a, *Classes des Médecins* (éd. A. Müller), I, p. 187 ; Hâdjî khalîfa, *Lexicon bibliographicum*, III, p. 95 ; V, p. 386. Ce palais de la Sagesse est multiplié dans l'antiquité par les بيوت الحكمة ; ms. de Munich 651, fol. 4 r° ; voir Aumer, *Die arabischen Handschriften*, p. 286.

[2] Ibn Khaldoûn, *Prolégomènes*, III, p. 127.

[3] Al-Mas'oûdî, *le Livre de l'Avertissement et de la Revision*, traduction par B. Carra de Vaux, p. 159.

[4] Il a été fait, vers 780 de notre ère, une traduction syriaque de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Elle a pour auteur Théophile d'Edesse ; cf. Bar Hebræus, *Histoire des Dynasties* (en arabe), éd. Salhânî, p. 41, 61 et 220. M. Rubens Duval, que j'ai consulté, m'a écrit à la date du 23 février 1898 : « On n'en connaît que quelques vers cités par Sévère bar Schakko et retrouvés par Paul de Lagarde (*The Academy*, 1er octobre 1871, p. 467). Le P. Cardahi, dans le *Liber Thesauri de arte Syrorum poetica*, en cite un autre vers sans indiquer la source. »

que lui dans une phrase arabe dont nous avons deux copies très corrompues, l'une d'An-Nadîm, dans le *Fihrist*[1], l'autre d'Ibn Abî Osaibi'a[2] dans ses *Classes des Médecins*.

Le فلقلس de celui-là et le قاقلس de celui-ci proviennent d'une notation فاقلس = Φοκλῆς, qui ne se distingue de Σοφοκλῆς que par l'aphérèse de la première syllabe, si fréquente dans les transcriptions. Le troisième poète se dissimule sous le ماريس = Μάριος d'An-Nadîm, sous le مارقس = Μάρκος, d'Ibn Abî Osaibi'a. Le passage du premier me semble aboutir à Πίνδαρος. Dans celui du second, مارقس est sans doute pour مارفس, qui, en faisant abstraction du *mîm* initial ajouté par suite de la confusion, soit avec Μάριος, soit avec Μάρκος[3], peut être assimilé, par une conjecture très plausible, à Ὀρφεύς. Les trois poètes grecs dont les Arabes auraient fait mention seraient donc Homère, Sophocle, Pindare ou plutôt Orphée.

II

Revenons à la prose, c'est-à-dire aux *Aphorismes des Philosophes*. Je ne m'en suis écarté qu'afin de provoquer une enquête sur les noms des deux derniers poètes, le problème n'ayant encore été posé par aucun des savants qui ont étudié les versions arabes des auteurs grecs. Quant aux *Aphorismes*, ils ont été l'objet de plusieurs enquêtes, soit d'après le texte arabe et les diverses rédactions congénères, soit d'après les traductions ou imitations hébraïques, éthiopiennes, espagnoles. Le texte arabe a été analysé en 1877 par August Müller[4], qui n'avait à sa disposition que le manuscrit incomplet, peu correct, venu de la Perse jusqu'à Munich, où il est conservé sous le numéro 651[5].

[1] *Al-Fihrist* (éd. Flügel), p. 287.

[2] *Classes des Médecins*, p. 36, l. 14.

[3] Les Arabes connaissaient l'évangéliste Marc. Un autre Marcos est cité *ibid.*, p. 35, l. 2.

[4] *Ueber einige arabische Sentenzensammlungen*, dans la *Zeitschrift der deuts. morg. Gesellschaft*, XXXI, p. 506-528.

[5] L'identité de ce manuscrit a été découverte par M. Steinschneider ; celle du manuscrit 760 (Casiri, 756) de l'Escurial avait été reconnue dès 1820 par Am. Peyron ; voir les références données par Steinschneider, *Die hebräischen Uebersetzungen des Mittelalters* (Berlin, 1893), p. 348.

Les comparaisons d'A. Müller avec les deux manuscrits de Leyde 1488 et 1489 contenant des répliques par Aboû 'l-Wafâ Moubaschschir ibn Fâtik et par Schams ad-dîn Mohammad Asch-Schahrouzourî, avec les sentences de Sextus et avec certains passages du Nouveau Testament sont des contributions importantes qui aideront à trancher les questions d'origines. Celui qui répondra à l'appel d'August Müller pour composer un travail d'ensemble sur cette littérature parénétique devra consulter, non seulement les manuscrits arabes de l'Escurial 760, contenant les *Adages des Philosophes*, et 727, qui renferme des fragments analogues, mais aussi le manuscrit arabe 3953 de la Bibliothèque Nationale, opuscule du même contenu, présentant des identités frappantes, des emprunts non déguisés, opuscule composé pour Al-Malik Ath-Thâhir Guiyâth ad-Dîn Gâzî, prince d'Alep, l'un des fils de Saladin, c'est-à-dire à la fin du XII[e] siècle de notre ère. Provisoirement j'attribue cette compilation à Schihâb ad-Dîn Aboû'l-Foutoûh Yahyâ As-Souhrawardî [1].

Comme l'a démontré M. Steinschneider, la plus ancienne rédaction des *Aphorismes* qui nous soit parvenue a été écrite en arabe et n'est plus représentée que par les manuscrits 760 de l'Escurial (Casiri, 756) et 651 de Munich. Les versions hébraïque, éthiopienne et espagnole en dérivent directement. Elles ont subi des remaniements pour ce qui concerne l'ordre et la disposition des chapitres. Le fond et la forme sont restés les mêmes. Le *Moussaré haffilôsôfîm*, comme on s'est accoutumé de désigner la version hébraïque par un titre peut-être pseudépigraphique[2], le *Mashafa falâsfa tabîbân* éthiopien [3], « *El libro de los buenos proverbios que dixieron los philosophos* [4] » émanent sans contredit d'une même source, des آداب الفلاسفة, des *Aphorismes des Philosophes*. Les traductions éthiopienne et espagnole sont anonymes ; ce fut Jehoudâh Al-Harîzî qui, vers 1200, rendit ce

[1] IBN ABÎ OSAIBI'A, *Classes des Médecins*, II, p. 167 ; IBN KHALLIKÂN, *Biographical Dictionary*, IV, p. 153-159.

[2] STEINSCHNEIDER, *Die hebräischen Uebersetzungen des Mittelalters*, p. 350. Je suppose que le vrai titre figure en tête du manuscrit hébreu 896 de la Bibliothèque Nationale ; cf. ISRAEL LÉVI, *les Traductions hébraïques de l'Histoire d'Alexandre*, dans *la Revue des Études juives*, III, p. 243.

[3] C. H. CORNILL, *Das Buch der weisen Philosophen* (Leipzig, 1875). Aux pages 54-56, on y trouve des aphorismes de Socrate et de Diogène en arabe, d'après le manuscrit 651 de Munich.

[4] H. KNUST, *Mittheilungen aus dem Eskurial* (Tübingen, 1879), p. 1-65 ; 519-537 ; cf. STEINSCHNEIDER, *Spanische Bearbeitungen arabischer Werke*, dans le *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, XII, p. 354-358.

recueil accessible à ses coreligionnaires de Lunel et le fit entrer dans la littérature juive. Il eut sur ce nouveau terrain un vif succès, attesté par le nombre considérable des copies, par trois éditions publiées à Riva di Trento (1562), à Lunéville (1804), à Francfort-sur-le-Mein (1896). Le dernier éditeur, M. le Dr A. Lœwenthal, avait promis, en mars 1896, une traduction allemande d'après l'hébreu : elle a paru dans le cours de cette même année [1]. La division en trois « portes », dont chacune comprend un certain nombre de chapitres numérotés, a été empruntée par M. le Dr Lœwenthal à une classification artificielle introduite dans l'édition princeps. Malgré la commodité de cette ordonnance, elle s'est introduite par effraction dans le texte d'Al-Harîzî, et une saine critique aurait dû l'en élaguer.

III

L'original arabe, tel que nous le possédons, a-t-il vraiment été rédigé par Honain ibn Ishâk? August Müller, surpris de la couleur musulmane répandue sur certains apophtegmes mis dans la bouche des philosophes grecs, frappé des allusions transparentes aux idées et à la langue du Coran et des doxologies, au soûfisme et à l'islamisme, a révoqué en doute que ce pût être l'œuvre d'un chrétien. M. Steinschneider ne s'est pas laissé convaincre. Et en effet le manuscrit de Munich étant acéphale et ne donnant aucune indication ni sur le titre, ni sur l'auteur du livre, on pouvait admettre qu'un diacre chrétien, honoré en pays musulman, avait subi, sans s'y dérober, l'influence de l'air ambiant, qu'un Nestorien, transplanté de Hîra à Bagdâd, ayant beaucoup voyagé, n'avait pas entièrement soustrait sa pensée aux infiltrations du dehors. Ajoutons que Honain ibn Ishâk a vraiment composé un ouvrage intitulé : نوادر الفلاسفة والحكما وآداب المعلّمين القدما, *Traits rares des Philosophes et des Sages*, et *Aphorismes des Maîtres anciens* [2]. Plusieurs citations tirées de ce livre par Ibn Abî Osaibi'a se retrouvent dans nos

[1] HONEIN IBN ISHÂK, *Sinnsprüche der Philosophen* (Berlin, 1896).

[2] De même dans HÂDJÎ KHALÎFA, *Lexicon bibliographicum*, VI, p. 387. An-Nadîm n'a pas mentionné cet ouvrage parmi les œuvres de Honain (*Al-Fihrist*, p. 294-295).

Aphorismes des Philosophes[1]. Si Al-Harîzî, au moins dans sa préface, est muet sur la provenance des « pierres calcaires » qu'il se propose de « transformer en pierres précieuses », en revanche, on lit en tête des *Buenos Proverbios :* « E traslando este libro Joanicio, fijo de Ysaac, de griego a arabigo, e traslandamosle nos agora de arabigo a latin. » Le latin est la langue néo-latine, l'espagnol.

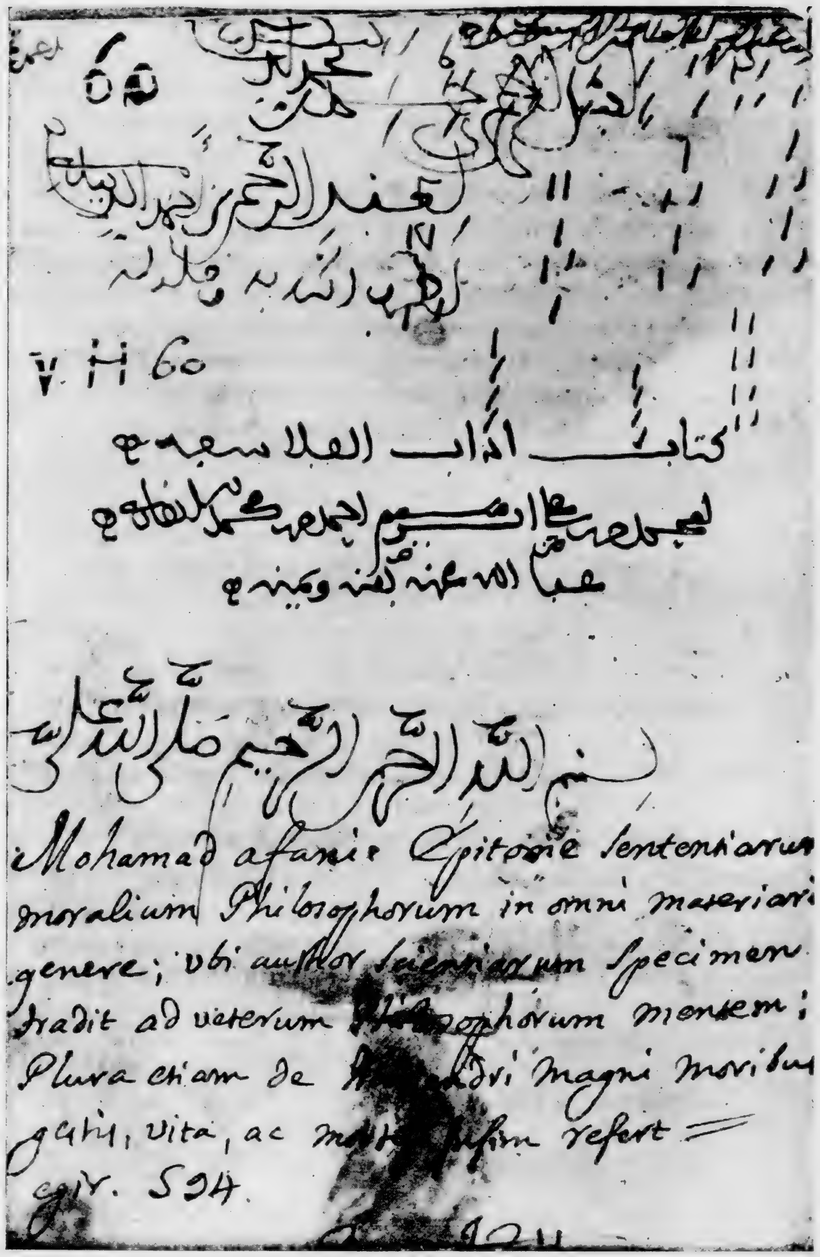
Malgré ce témoignage formel, nous avons hérité d'August Müller son scepticisme et, en reprenant sa thèse, nous l'étayons sur un document inédit qu'il n'avait pas eu à sa disposition. Avant de le rencontrer, nous avions été entraîné vers les mêmes conclusions par la vue même du livre. Honain ibn Ishâk y est allégué à plusieurs reprises, surtout dans les premières pages, avec la formule : « Honain a dit[2] », jamais avec la formule : « L'auteur a dit », selon le protocole des écrivains arabes qui se citent eux-mêmes. Honain disparaît complètement lorsqu'on arrive à la légende, arabisée d'après le Pseudo-Callisthène, d'Alexandre « aux deux cornes[3] ». La source n'est plus la même que celle à laquelle sont puisées les inscriptions apocryphes qui auraient été gravées sur les cachets des anciens philosophes grecs, les assemblées où ils se seraient réunis, les sentences qu'ils auraient proférées. Honain peut, à bon droit, revendiquer la paternité de ces passages auxquels son nom est attaché explicitement et qui rentrent dans sa spécialité. En revanche, d'autres éléments ont été apportés du dehors, qui, selon les licences accoutumées des plagiats arabes, ont été juxtaposés, ajoutés, réunis, sans aucun art de composition, par une main étrangère, dont l'intervention est demeurée visible.

Si le manuscrit de Munich n'était pas dépourvu de son premier feuillet, il fournirait probablement le même renseignement qui figure en tête du manuscrit de l'Escurial. Pour qu'on puisse contrôler la lecture que je proposerai, je donne à la page suivante un fac-similé intégral du titre :

[1] Ibn Abi Osaibi'a, *Classes des Médecins*, donne le titre I, p. 200, l. 12. Le livre analogue : كتاب اداب الفلاسفة ونوادرهم que (I, p. 200, l. dern.) il attribue à Ishâk, fils de Honain, est un doublet provenant d'une confusion, à moins que cette double mention ne révèle une collaboration entre le père et le fils. Les citations sont *ibid.*, I, p. 28, 29, 47, 51, 57, 61 et 88 ; cf. Sanguinetti dans le *Journal asiatique* de 1856, I, p. 178, 319, 330 et 340.

[2] Mes notes sur le texte arabe ne me permettent pas de contrôler s'il porte comme l'hébreu (éd. Lœwenthal, p. 2) : « Honain ibn Ishâk, le traducteur chrétien ».

[3] Traduction hébraïque, p. 51 ; cf. *Coran*, xviii, 82.



Aphorismes des Philosophes[1]. Si Al-Harîzî, au moins dans sa préface, est muet sur la provenance des « pierres calcaires » qu'il se propose de « transformer en pierres précieuses », en revanche, on lit en tête des *Buenos Proverbios:* « E traslando este libro Joanicio, fijo de Ysaac, de griego a arabigo, e traslandamosle nos agora de arabigo a latin. » Le latin est la langue néo-latine, l'espagnol.

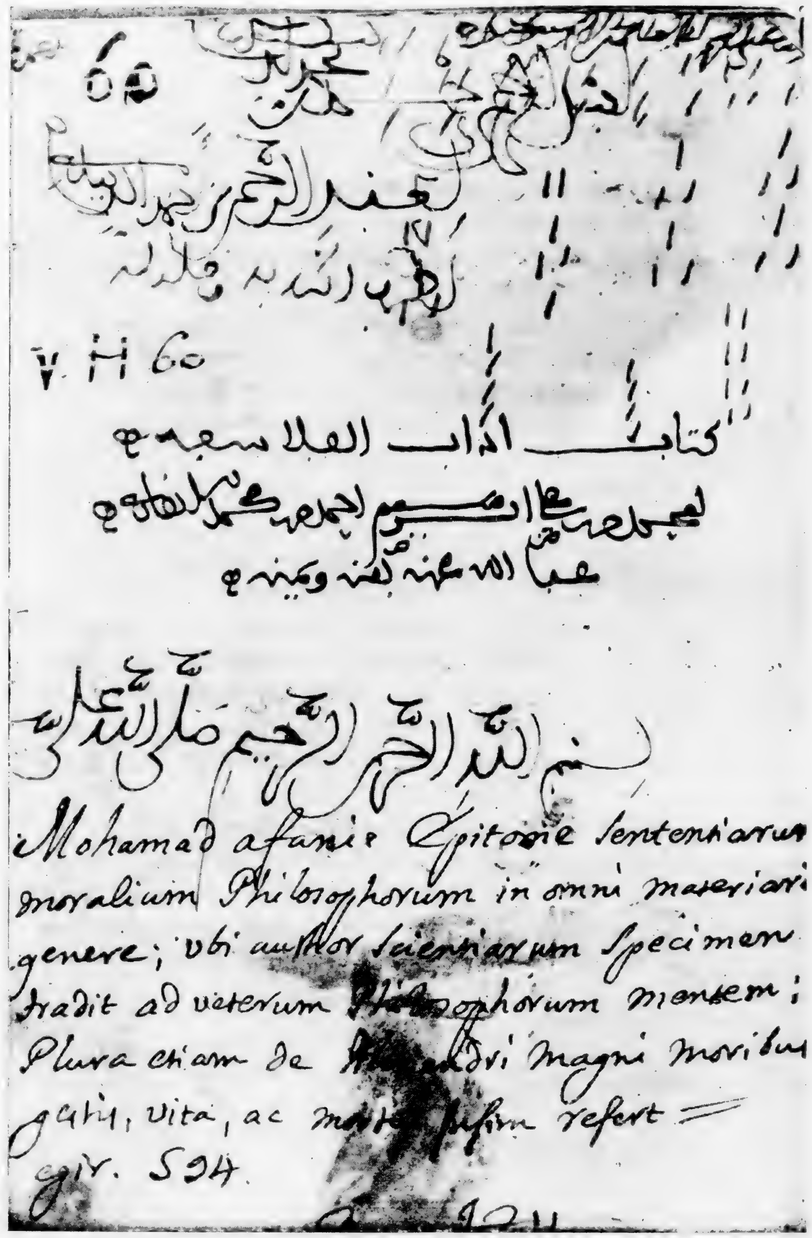
Malgré ce témoignage formel, nous avons hérité d'August Müller son scepticisme et, en reprenant sa thèse, nous l'étayons sur un document inédit qu'il n'avait pas eu à sa disposition. Avant de le rencontrer, nous avions été entraîné vers les mêmes conclusions par la vue même du livre. Honain ibn Ishâk y est allégué à plusieurs reprises, surtout dans les premières pages, avec la formule: « Honain a dit[2] », jamais avec la formule: « L'auteur a dit », selon le protocole des écrivains arabes qui se citent eux-mêmes. Honain disparaît complètement lorsqu'on arrive à la légende, arabisée d'après le Pseudo-Callisthène, d'Alexandre « aux deux cornes[3] ». La source n'est plus la même que celle à laquelle sont puisées les inscriptions apocryphes qui auraient été gravées sur les cachets des anciens philosophes grecs, les assemblées où ils se seraient réunis, les sentences qu'ils auraient proférées. Honain peut, à bon droit, revendiquer la paternité de ces passages auxquels son nom est attaché explicitement et qui rentrent dans sa spécialité. En revanche, d'autres éléments ont été apportés du dehors, qui, selon les licences accoutumées des plagiats arabes, ont été juxtaposés, ajoutés, réunis, sans aucun art de composition, par une main étrangère, dont l'intervention est demeurée visible.

Si le manuscrit de Munich n'était pas dépourvu de son premier feuillet, il fournirait probablement le même renseignement qui figure en tête du manuscrit de l'Escurial. Pour qu'on puisse contrôler la lecture que je proposerai, je donne à la page suivante un fac-similé intégral du titre :

[1] Ibn Abî Osaibi'a, *Classes des Médecins*, donne le titre I, p. 200, l. 12. Le livre analogue: كتاب اداب الفلاسفة ونوادرهم que (I, p. 200, l. dern.) il attribue à Ishâk, fils de Honain, est un doublet provenant d'une confusion, à moins que cette double mention ne révèle une collaboration entre le père et le fils. Les citations sont *ibid.*, I, p. 28, 29, 47, 51, 57, 61 et 88; cf. Sanguinetti dans le *Journal asiatique* de 1856, I, p. 178, 319, 330 et 340.

[2] Mes notes sur le texte arabe ne me permettent pas de contrôler s'il porte comme l'hébreu (éd. Lœwenthal, p. 2): « Honain ibn Ishâk, le traducteur chrétien ».

[3] Traduction hébraïque, p. 51; cf. *Coran*, xviii, 82.



Les *Aphorismes des Philosophes* nous sont donc parvenus avec nombre d'additions par « Mohammad ibn 'Alî ibn Ibrâhîm ibn Ahmad ibn Mohammad Al-Ansâri, qu'Allâh lui pardonne par sa faveur et ses bénédictions! » Cette édition plus copieuse, œuvre d'un compilateur obscur, n'a pas tardé à circuler sous le nom illustre de Honain, nom qui, de l'intérieur du livre où il était souvent répété, surtout dans les premiers paragraphes, a passé sans difficulté en avant sur le titre. L'autorité du livre y gagnait. Cette usurpation eut pour complices tous ceux qui, lorsqu'ils lisent des pages choisies d'un écrivain, oublient trop facilement l'homme de goût qui leur a procuré des jouissances raffinées et sans mélange pour ne se souvenir que de l'écrivain supérieur dont il leur a fourni la quintessence. Le manuscrit de l'Escurial, écrit en magrébin d'Espagne, l'an 594 de l'hégire (1198 de notre ère), a préservé l'unique trace d'une mémoire effacée. Dans ce petit point d'histoire littéraire, comme dans ce qui concerne toutes les branches de la littérature arabe, l'Espagne s'est montrée la gardienne vigilante du passé et des traditions. Casiri a passé outre, effrayé par la difficulté du déchiffrement, et s'en est tiré en mentionnant Honain[1]. Je crois accomplir un acte de justice en évoquant un nom oublié, tout en regrettant de ne pouvoir fournir aucun renseignement sur Mohammad ibn 'Alî ibn Ibrâhîm ibn Ahmad Al-Ansârî. Nous ne savons même pas s'il était un érudit au courant des lettres grecques. Son islamisme est hors de doute, et l'empreinte de sa foi est profondément marquée dans son recueil, alors même que son esprit de tolérance, sans étroitesse et sans fanatisme, lui a permis d'y admettre et d'y citer à plusieurs reprises le traducteur chrétien, le médecin Aboû Zaid Honain ibn Ishâk

Hartwig Derenbourg.

[1] Casiri, *Bibliotheca Arabico-Hispana*, I, p. 226.

SYMBOLA EMPEDOCLEA

Vexatissimus est in Empedoclis reliquiis magnificus ille de dæmonum pœnis locus v. 369 sq. editionis Steinianæ :

ἔστιν Ἀνάγκης χρῆμα, θεῶν ψήφισμα παλαιόν,
ἀίδιον, πλατέεσσι κατεσφρηγισμένον ὅρκοις,
εὖτέ τις ἁμπλακίῃσι φόνῳ φίλα γυῖα μιήνῃ,
..... ὃς καὶ ἐπίορκον ἁμαρτήσας ἐπομόσσῃ,
δαίμονες οἵτε μακραίωνος λελάχασι βίοιο,
τρὶς μιν μυρίας ὥρας ἀπὸ μακάρων ἀλάλησθαι
φυομένους παντοῖα διὰ χρόνου εἴδεα θνητῶν
ἀργαλέας βιότοιο μεταλλάσσοντα κελεύθους.

In hoc proœmio, quod olim Physico, nunc fortasse rectius Lustrali carmini tribuunt, dubia est vox χρῆμα v. 369, quam Bernaysius in prælectionibus in ῥῆμα mutare solebat, quod qui publici iuris fecit F. Dümmlerus (*Academica*, p. 36), Gorgiam illud magistri in Helenæ suæ verbis Ἀνάγκης ψηφίσμασιν imitatum esse addidit (cf. Maassii *Orpheus*, p. 270). Quod si verum est, ipsum illud χρῆμα satis defensum esse existimo; nam χρῆμα est τὸ κεχρημένον, *vaticinium*, quamvis aliud huius significationis exemplum certum mihi notum non sit. Ergo recte Karstenius, ne ille quidem Gorgiani loci immemor, *Necessitatis fatum* interpretatus est. Etymologia igitur fretus poeta sophista decantatam vocem nova induit vi ac specie, ut similem li-

centiam eius in *Poeticæ* cap. XXI notavit Aristoteles. Quo in genere eius audacia proxime accedit ad Sophoclis artificium, etymologicam dico translationem, quam nuper scite explicavit Kaibelius *Electræ* suæ pp. 70, 175, 267.

Insequentes versus si quis intellegere et emendare conetur, meminisse iuvat, concinnatos esse ex frustulis a Plutarcho seorsum excerptis et ex Hippolyti paraphrasi, cui ille intexuit ipsos versus 372-376. Sic enim orsus est (*Refut. omn. hær.*, VII, 29, p. 388, Gotting) : Νείκεϊ' γάρ φησι, 'μαινομένῳ [πίσυνος', μαινόμενον] καὶ τεταραγμένον καὶ ἄστατον τὸν δημιουργὸν τοῦδε τοῦ κόσμου ὁ Ἐμπεδοκλῆς ἀποκαλῶν, αὕτη γάρ ἐστιν ἡ καταδίκη καὶ ἀνάγκη τῶν ψυχῶν, ὧν ἀποσπᾷ τὸ Νεῖκος ἀπὸ τοῦ ἑνὸς καὶ δημιουργεῖ καὶ ἐργάζεται, λέγων τοιοῦτόν τινα τρόπον·

372 ὃς καὶ ἐπίορκον ἁμαρτήσας ἐπομώσει
δαιμόνιοί τε μακραίωνος λελάχασι βίοιο.

Apparet ut supra post μαινομένῳ nonnulla librariorum culpa interciderunt, sic hoc loco ante ὃς καὶ (i. e. ὅς κε) aliquot verba omissa esse, quæ coniectura forsitan recuperari possint. Nam iacet ista ratio, quam Fridericus Knatzius in *Schedis philologis* Bonnensibus (1891), p. 6, iniit, Hesiodi versum ex Theogonia 793 :

ὅς κεν τὴν (scil. Styga) ἐπίορκον ἀπολείψας ἐπομόσσῃ

in Empedoclis antiquum exemplum quo uteretur Hippolytus nescio quo pacto inrepsisse, quo emblemate ita usum esse episcopum ille credit, ut κεν in καὶ mutaret, articulum (immo pronomen) τὴν omitteret, pro aoristo epico ἀπολείψας recentem ἁμαρτήσας induceret. Horum commentorum nimirum nihil sanum est nisi illud, quod iam ante Knatzium viri docti intellegere cœperant, ἁμαρτήσας pro ἁμαρτών dictum ab Empedoclis ætate abhorrere et Hesiodi exemplar sane pellucere. Quod ad ipsum Empedoclem pertinere illico tibi persuadeas, ubi per totum hunc locum Hesiodeæ imitationis vestigia late sparsa animadverteris. Quin in v. 380 ἄλλος δ' ἐξ ἄλλου δέχεται hemistichium totum transferre e Theogonia (v. 800) haud cunctatus est. Ut igitur apparet in v. 372 Hesiodi lumen, ita nihil nos iuvat ad restituendum versum. Nam consulto et pæne necessario ab illius via deflexit, cum Stygis mentione uti non posset. Quodsi viri docti vulgo supplent αἵματος ἢ ante ἐπίορκον, et addunt quod surpervacaneum est αἵματος, et neglegunt quod traditum est ὃς καὶ vel ὅς κε, quamvis Hesiodi exemplo satis munitum videatur, et intactum relinquunt quod corruptum clamant ἁμαρτήσας.

At hinc potissimum salus petenda videtur. Nam ἁμαρτῆσαι tam Herodæ et Bacchylidis codicibus quam grammaticorum veterum fide idem quod ἁμαρτῆσαι sonare exploratum est. Quodsi memineris Hippolytum causam istorum delictorum Νεῖκος esse inculcare, ecce suapte sponte suppletam vides lacunam :

Νείκεϊ θ' ὅς κ' ἐπίορκον ἁμαρτήσας ἐπομόσσῃ.

Νείκεϊ ἁμαρτήσας idem fere est ac Νείκεϊ πίσυνος, quod aliquot post versibus dixerat poeta. Hoc ipsum cum apud Hippolytum præcederet, fieri poterat ut librarii oculi similitudine decepti aberrarent vel dittographiam odorati omitterent.

Posituram autem verborum paulo impediti orem ne mireris, poetam moneo in posteriore versus parte Hesiodeum exemplar secutum, in priore autem propria quadam audacia collocandi usum esse, qua talia proferebat :

92 τοῦτο δ' ἐπαυξήσειε τὸ πᾶν τί κε καὶ πόθεν ἐλθόν
242 Κύπριδος ἐν παλάμῃσιν ὅτε ξὺμ πρῶτ' ἐφύοντο.
358 τοῖσιν ἅμ' εὖτ' ἂν ἵκωμαι
373 δαίμονες οἵτε μακραίωνος λελάχασι βίοιο.

Nam hunc versum recte sic explicavit Karstenius, et pluralem ut apud Plutarchum legimus et confirmatum videmus Hippolyti paraphrasi (quamquam ipse versus leviter maculatus est), ita servandum duco. Atque huc refertur φυομένους (sic Hippolytus) v. 375. Ergo quod interiacet v. 374 μιν (libri μὲν) pluraliter capiendum esse consectarium est. Neque id fieri non potest. Etenim quod æquales Pindarum et Bacchylidem νιν particula similiter abuti testatur Apollonius (*De pron.*, p. 84, 7, Schneider), quodque ipse nunc

repertus codex Bacchylideus confirmat, ne Empedoclem quidem dedecet. Ac quod ex Homeri male intellecti imitatione illud novatum esse excusat Apollonius, id etiam magis quadrat in Empedoclem rara et inaudita, dum Homerum sectatur, occupantem; cuius rei exemplum insigne dedi in *Academiæ Berolinensis Relationibus* 1897, p. 1069.

Quam initio tetigi licentiam Empedoclis, ut vulgaria, translato sensu, novo quodam splendore ornaret, liceat mihi etiam duobus aliis exemplis illustrare.

Restitueram olim in *Hermæ* vol. XV, p. 173, versum a Theone servatum in hunc modum:

441 κρηνάων ἄπο πέντε ταμὼν [ἐν] ἀτειρέι χαλκῷ,

Aristotelis scilicet ex Poetica notam ταμὼν ἀτειρέι χαλκῷ eo pertinere arbitratus. Non omnia ista certa esse et olim dixi nec nunc nego; at illud ἐν etiam contra Gomperzii doctam observationem (*Herm.*. XXXI, 471) tueri pergo, quia non solum numeri eo gratiores fiunt, sed etiam sermonis elegantiæ augentur. Quid enim? ἐν πυρὶ καίειν vel ὁρᾶν ἐν ὀφθαλμοῖσιν vel πίνειν ἐν ἐκπώματι alia nonne efficacius multo dicuntur quam si deleas præpositionem? Et vehementer olim gavisus sum, cum depravatam antea lectionem ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἐφικτόν (344) postliminio reduxi in Empedoclem (*Herm.*, XV, 171). Porro quod explicat vir ille doctissimus ταμεῖν inde dictum esse, quod continuum aquæ effluentis quasi filum abscideretur, hoc ut sagaciter est excogitatum ita vereor ut veram metaphoræ originem patefaciat. Aristoteles quidem non abscidendi sed secernendi vim (ἀφελεῖν τι) sensit et cum hac notione illud ἐν ἀτειρέι χαλκῷ apte coniungi posse nemo infitietur. Quamquam fieri potest, ut vel Aristotelem reconditior et ex ipsis sacrorum penetralibus haustus usus latuerit. De qua re quæ significavi et exemplis munivi in *Foliis Sibyllinis* (Berol., 1890), p. 72, repetere nolo. Hac de re utut statuitur, constat luxurians illa translationum audacia, unde μεταφορικὸν dialogo de poetis recte vocavit Empedoclem Aristoteles.

Eadem insolentia nitor, locum sæpe temptatum ut in integrum restituam. Docet Empedocles ternis fere generationis gradibus animalia olim in lucem edita esse, unum fuisse rude et inarticulatum genus globorum e terra enascentium, alterum membrorum

male et steriliter compositorum, tertium denique consummatum et fecundum animantium quæ nunc sunt. Alterius igitur generationis cum monstra horribilibus verbis describit,

257 πολλὰ μέν, inquit, ἀμφιπρόσωπα καὶ ἀμφίστερν' ἐφύοντο
βουγενῆ ἀνδρόπρῳρα, τὰ δ' ἔμπαλιν ἐξανέτελλον
ἀνδροφυῆ βούκρανα, μεμειγμένα τῇ μὲν ἀπ' ἀνδρῶν
460 τῇ δὲ γυναικοφυῆ, σκιεροῖς ἠσκημένα γυίοις.

Ex Empedoclis imitatore Lucretio V, 837 sq. apparet, quantum sit in hac doctrina propagationis momentum. Sufficit clausulam eius loci apponere, v. 855 sq.

Multaque tum interiisse animantum sæcla necessest
Nec potuisse propagando procudere prolem.

Quare non inepte olim (*Herm.*, XV, 168) pro illo quod aperte corruptum est σκιεροῖς, reposuisse mihi videbar στείροις, ut sterilibus pudendis illam generationem præditam diceret poeta. Nam γυῖον hoc loco ut v. 269, quem ibidem restitui, verecunde dictum esse patet (cf. Fr. Marxii *Studia Luciliana*, p. 75). At postea mecum reputare cœpi, num forte simpliciore etiam medela esset rescribendum σκιροῖς. Nam στεῖρος, στεῖρα, στέριφος, *sterilis* (nam hoc quoque est illius stirpis) a soli duritie ad animantium infecunditatem transferri consentaneum est. Eadem autem metaphora, sed longius a trito sermone recedens, dixit Sophocles OEd. T. 1502 de virginibus innuptis:

χέρσους φθαρῆναι κἀγάμους ὑμᾶς χρεών.

Huic audentiæ sane in eis quæ præcedunt scite prælusit poeta v. 1497: τὴν τεκοῦσαν ἥρσεν ὅθενπερ αὐτὸς ἐσπάρη. Quid igitur? Empedocli nonne eadem translatione dicere licuit

σκιροῖς ἠσκημένα γυίοις?

Σκιρός, σκῖρος, σκιροῦν, Σκιράς, ceteraque eiusdem originis vocabula

egregie illustrata sunt a Carolo Roberto (*Herm.*, XX, 349), unde constat hæc omnia primitus rigidam et duram soli naturam significare, unde incultus ager σκιρός et τὸ σκῖρον, gypsum σκῖρος audiant. Quodsi στερεός et χέρσος ad sterilitatis notionem translata sunt, quid impedit ne idem licuisse Empedocli in exquisito illo vocabulo σκιρός credamus?

Hermannus Diels.

REMARQUES SUR PRATINAS

De tous les prédécesseurs d'Eschyle, le plus énigmatique peut-être, c'est Pratinas. Que représente-t-il exactement dans l'histoire du théâtre grec? Qu'était-ce que ce drame satyrique qu'il passait pour avoir importé à Athènes[1], alors que l'Athénien Chœrilos, antérieur de quelques années, y avait déjà cultivé ce genre avec succès[2]? Autant de questions auxquelles je n'essaierai pas de répondre. Je voudrais seulement présenter sur ce vieux poète quelques remarques et tenter de préciser le sens du plus long fragment que nous ayons de lui, de ce chœur où il fait, avec une verve si comique, le procès de la flûte et revendique pour le chant, dans le lyrisme contemporain, le rang qui lui est dû.

Athénée, à qui nous devons la connaissance de ce morceau, le classe parmi les hyporchèmes[3]. Mais formait-il un poème isolé, ou faisait-il partie d'un ensemble? Déjà Otfried Muller avait essayé de prouver qu'il faut y voir un fragment de drame satyrique[4]. Cette démonstration a, depuis, été reprise et complétée par M. Blass[5]. Des

[1] Suidas, *s. v.* Πρατίνας :... πρῶτος ἔγραψε σατύρους.
[2] Photius, III, 32 :... ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν σατύροις.
[3] Athénée, XIV, p. 617 C.
[4] *Kleine Schriften*, I, p. 519.
[5] *Jahrbücher für class. Philologie*, XXXIV, p. 663 et suiv.— L'argument invoqué contre cette hypothèse par M. Crusius (*Anthologia lyrica* d'Ed. Hiller. p. LXI et suiv.), à savoir l'analogie du morceau de Pratinas avec quelques fragments d'hyporchèmes non dramatiques, où il est également question de danse ou de musique, ne me paraît lui rien ôter de sa solidité. Certaines questions théoriques, qui passionnaient sans doute une partie du public, étaient agitées, à cette époque, aussi bien dans le drame que dans la poésie lyrique. Je n'en veux pour preuve que l'*Antée* de Phrynichos, drame satyrique où l'auteur, d'après le scholiaste d'Aristophane (au vers 688 des *Grenouilles*), περὶ παλαισμάτων πολλὰ διεξῆλθεν. Peut-être Pratinas en avait-il fait autant dans ses Παλαισταὶ σάτυροι.

expressions comme ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναιάδων, montrent assez, en effet, que les choreutes ont revêtu une personnalité d'emprunt ; ce n'est point à des humains que sied un pareil langage, mais à ceux qui portent sur les vases peints les noms significatifs d'Oreimacchos, d'Orocharès, aux satyres épris de la bruyante liberté qui se donne carrière, à la suite de Dionysos, sur les hauts sommets. Il y a plus : le mètre même employé par Pratinas convient essentiellement au drame satyrique; ces procéleusmatiques, multipliés à dessein, servaient à marquer l'entrée en scène des satyres, si bien que nous aurions là ce que les Grecs appelaient un εἰσόδιον, c'est-à-dire le prélude d'un drame satyrique dont la représentation suivait immédiatement ce début.

Cette interprétation doit être rectifiée sur quelques points. Je ne crois pas que le fragment conservé par Athénée soit, à proprement parler, le commencement d'un drame satyrique. L'indignation hautaine des choreutes (τίς ὁ θόρυβος ὅδε, κτλ.), leur colère, qui se traduit par des actes, au moins simulés (παῖε, φλέγε), indiquent qu'au moment où ils pénètrent dans l'orchestre, ils le trouvent occupé par des ennemis qu'ils entreprennent d'en chasser[1]. Avant leur arrivée il s'était donc déjà passé quelque chose. Cette première action, quelle était-elle, et quels étaient les personnages qui y avaient pris part ? Nous ne saurions le dire exactement, mais il est permis de songer à une troupe de danseurs (τί τάδε τὰ χορεύματα;) se trémoussant au bruit de quelque bizarre accompagnement de flûte[2]. Le chœur, faisant son entrée sur un rythme vif et sautillant, où les brèves tombent en cascade les unes sur les autres, mettait fin à ces grotesques ébats. Alors seulement commençait l'hyporchème, clairement annoncé par cette prière à Dionysos :

ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.

Nous ne savons pas quel en était le caractère, mais je croirais volontiers qu'il différait sensiblement de l'introduction qui le précédait : le ton en était sans doute plus sérieux.

[1] Cf. certains effets familiers aux poètes de la Comédie ancienne, et dont les *Acharniens* (v. 280 et suiv.) offrent un exemple qui n'est pas sans analogie avec la scène de Pratinas.

[2] Bergk (*Griech. Literaturgeschichte*, III, p. 263, n. 37) voit dans le morceau de Pratinas une allusion à Lasos d'Hermioné et aux changements qu'il avait introduits dans le dithyrambe.

M. Blass essaye de concilier le nom d'εἰσόδιον, qui convient à la structure métrique du passage, avec celui d'ὑπόρχημα, que lui donne Athénée. Ces deux termes ne sont pas synonymes. Ὑπόρχημα, dans la pensée d'Athénée, s'appliquait probablement à l'ensemble du chœur ; εἰσόδιον n'est juste que si l'on désigne par là le début de ce même chœur, c'est-à-dire la partie qui nous en est parvenue, et qu'il faut considérer comme une sorte de parodos d'un hyporchème satyrique.

Cette colère contre la flûte, prêtée à des satyres exécutant un hyporchème, ne laisse pas de surprendre au premier abord, car, d'une part, les monuments figurés nous montrent les satyres ou les silènes, compagnons de Dionysos, prenant, le plus souvent, leurs ébats au son de la flûte ; d'autre part, c'était la flûte qui, d'ordinaire, accompagnait l'hyporchème[1]. Mais les exemples ne sont pas rares, dans les peintures céramiques, de satyres munis, au lieu de la flûte traditionnelle, d'une cithare ou d'un barbitos[2]; d'où l'on peut conclure que certains chœurs satyriques admettaient le concours des instruments à cordes; de plus, il faut remarquer que ce que demande Pratinas, c'est que la flûte n'opprime pas le chant; rien, dans le fragment cité par Athénée, n'autorise à croire qu'il veuille l'exclure. Les satyres, c'est-à-dire les chanteurs, réclament pour eux le premier rôle ; c'est eux surtout qu'on doit entendre, eux qui, comme des cygnes dirigeant une troupe d'oiseaux aquatiques, savent, sur les montagnes, régler l'allure de la « mélodie aux ailes diaprées ». Quant à la flûte, qu'elle se contente de commander (στρατηλάτας) aux chœurs improvisés des jeunes gens ivres, où le chant est secondaire ; dans les vrais chœurs, qu'elle reste à son rang, qui est le dernier (ὕστερον χορευέτω)[3], car là elle n'est que servante (ὑπηρέτας).

[1] Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, II, p. 456.

[2] Pour me borner à quelques spécimens, voyez Furtwængler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiq.*, nos 1906, 2160, 2243, 2402, etc.

[3] Cette expression étonne à première vue. J'avais pensé à χωρείτω, qui a l'inconvénient de déformer le vers. Quand on y regarde de près, on s'aperçoit que c'est bien χορευέτω qui est le terme juste, à la condition de donner à ce verbe le sens très général de « prendre part à l'exécution d'un chœur ». Cf. Aristophane, *les Femmes aux Thesmophories*, 101-103 : Ἱερὰν... χορεύσασθε βοάν.

Arrivons au texte même de ce curieux morceau. On sait qu'il est fort mal établi. Je voudrais essayer, en prenant pour point de départ l'édition qu'en a donnée M. Kaibel dans son Athénée, de le fixer sur quelques points. M. Kaibel a surtout eu recours pour le constituer au Marcianus (n° 447 du fonds grec de la Bibliothèque Saint-Marc), assez bon manuscrit du x^e^ siècle environ, qui paraît avoir été copié sur un archétype plus ancien et très supérieur, écrit en onciales. C'est celui qu'il désigne par la lettre A. Il s'est servi, en outre, du Laurentianus (E), qui contient l'abrégé d'Athénée, et dont l'autorité, malgré les fautes qui y fourmillent, est loin d'être négligeable. Enfin il a profité, pour le fragment de Pratinas, comme pour le texte d'Athénée en général, des observations de son éminent ami, M. de Wilamowitz-Mœllendorff.

Or, au vers 9, se trouve un groupe de mots qui arrête le lecteur[1]. Le Marcianus porte :

παῖε τὸν φρυναίου ποικίλου πνοὰν ἔχοντα[2].

M. Kaibel, adoptant une correction d'Ad. Emperius, change φρυναίου en φρυνίου.

Mais ce mot, dans le sens de crapaud, est inusité ; de plus, on ne voit pas la raison de ce diminutif. La correction παῖε τὸν Φρύγα vient naturellement à l'esprit. C'est celle qu'a faite Bergk[3], et à laquelle je m'étais arrêté tout d'abord. Rien de plus naturel, en effet, que de rappeler ici l'origine étrangère de la flûte ; les mots τὰν

[1] Voyez l'ensemble du fragment à la fin du présent article. — Une première difficulté, pour l'intelligence du morceau, se rencontre dans la phrase d'Athénée qui le précède (XIV, p. 617 B-C) : Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας ἀγανακτεῖν τινας ἐπὶ τῷ τοὺς αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνᾴδειν τοῖς αὐληταῖς· ὃν οὖν εἶχεν κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων θυμὸν ὁ Πρατίνας ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ ὑπορχήματος. Cette phrase est inintelligible. De quoi dépend ἀγανακτεῖν ? On ne peut songer, d'autre part, à lui donner τινάς pour sujet : la colère dont il s'agit doit être rapportée à Pratinas lui-même, comme le prouve la suite, ὃν οὖν εἶχεν... θυμὸν ὁ Πρατίνας. M. de Wilamowitz-Mœllendorff propose ἀγανακτήσας ἐπὶ, qui laisserait la phrase en suspens. Je crois plutôt qu'il faut considérer τινάς comme une addition marginale ou interlinéaire destinée à atténuer ce que l'expression τὰς ὀρχήστρας paraissait avoir de trop général, et j'écrirais : ἀγανακτεῖ ἐπὶ.

[2] M. S. Morpurgo, bibliothécaire de la Marciana, a bien voulu vérifier pour moi le passage, ainsi que plusieurs autres. Ses lectures confirment la scrupuleuse exactitude de la recension que M. Kaibel a faite du manuscrit en 1882.

[3] *Lyrici græci*, 4^e^ éd., III, p. 558.

ἐμὰν Δώριον χορείαν prennent une valeur toute nouvelle, dès qu'on y voit l'intention bien déterminée d'affirmer la supériorité de la danse et de la musique nationales sur l'art venu du dehors. On peut rapprocher ce fragment des *Mysiens* de Sophocle :

πολὺς δὲ Φρὺξ τρίγωνος ἀντίσπαστά τε
Λυδῆς ἐρυμνεῖ πηκτίδος συγχορδίᾳ[1].

Pour la fin du vers, Bergk, partant de προανέχοντα, donné par certains manuscrits, propose : τὸν ἀσιδοῦ ποικίλου προαχέοντα, qui a le double inconvénient de s'écarter beaucoup du texte et de rééditer, en l'affadissant, la gracieuse image du vers 4, ποικιλόπτερον μέλος. Il m'avait semblé qu'un léger changement offrirait un sens satisfaisant. Il suffisait d'écrire : τὸν ποικίλαν χρόαν ἔχοντα. La particularité à laquelle ces mots eussent fait allusion se devine aisément. On connaît cette sorte de fourreau en peau mouchetée que reproduisent d'innombrables peintures de vases (scènes de banquet, de cômos, d'enseignement musical, etc.) : c'était l'étui à flûte, ou la συβήνη. Munie, à la partie supérieure, du γλωττοκομεῖον, qui renfermait les γλῶτται ou languettes de rechange, elle constituait un accessoire indispensable pour l'aulète, qui la portait au bras, suspendue par une courroie[2]. Comme les satyres de Pratinas s'en prennent uniquement à ce qu'on pourrait appeler les défauts physiques de la flûte, qu'ils s'attachent à peindre comme un être animé, aussi bizarre que ridicule, on n'eût point été surpris que cette peau bigarrée qui lui servait d'enveloppe fût au nombre de leurs griefs; elle eût encore ajouté à l'étrangeté burlesque de l'intrus qui prétendait régler leurs chants.

L'autorité du Marcianus m'a fait abandonner cette hypothèse. On lit dans ce manuscrit : πνοὰν ἔχοντα. La faute, ailleurs, tient à la confusion, fréquente dans la cursive, entre ν et ρ ; mais c'est bien πνοὰν qui paraît être la vraie leçon. Dès lors il faut revenir à l'idée du crapaud; seulement, au lieu de φρυνίου, ou de φρυναίου, que conservent Meineke et les récents éditeurs du fragment, tels que MM. Hiller et Crusius, c'est φρυνέου que je proposerais d'écrire[3]. Les Grecs dis-

[1] Nauck, *Trag. gr. fragmenta*, 2^e^ éd., p. 221, n° 378.

[2] Voyez Pollux, VII, 153, et X, 153.

[3] Cf. O. Crusius, *Anthologia lyrica* d'Ed. Hiller, Leipzig, 1897, p. LXII.

posaient de plusieurs termes pour désigner soit le crapaud, soit différentes espèces de crapauds. Le *Grand Étymologique* fournit, notamment, l'indication suivante : Φρυνέος : δηλονότι φρῦνος· φρυνέος, πλεονασμῷ τοῦ Ε· εἶδος βατράχου[1]. On sait combien le changement d'ε en αι, et inversement, se présente souvent dans les manuscrits. Quand on y réfléchit, la comparaison est d'une singulière justesse. Rien ne ressemble plus aux notes si nettement distinctes de la flûte que ce chant intermittent du crapaud, dont la mélancolie n'est pas sans charme dans le silence du soir. Les anciens, sans doute, étaient peu sensibles à ces impressions; ce qui, du reste, justifie l'allusion désobligeante de Pratinas, c'est la nature déplaisante de l'animal, dont la peau visqueuse et verruqueuse (ποικίλου) a, de tout temps, inspiré à l'homme une instinctive répulsion.

Le vers 10 est particulièrement difficile à restituer. Je ne pense pas qu'il y faille admettre la conjecture de Bergk, reproduite par M. Kaibel : ὀλεσισιαλοκαλαμον. Le Marcianus donne ὁλοσιαλοκαλαμον, qui cadre beaucoup mieux avec la comparaison du crapaud. Un chalumeau tout poissé de salive, parce qu'on crache dedans en y soufflant, voilà bien l'idée qui convient ici. Et cette idée convient également, si l'on regarde aux qualifications qui suivent : quelque texte qu'on adopte pour la fin du vers, ce qui s'en dégage, c'est que la flûte est un instrument à la fois loquace et lourd, incapable de suivre la voix. Pratinas est loin, pour elle, de la bienveillance de l'auteur des *Problèmes*, qui lui reconnaît, entre autres mérites, celui de dissimuler les fautes du chant[2].

Le début du vers 11 a fort embarrassé les éditeurs. Θῶπα, auquel s'est arrêté M. Kaibel, d'après une conjecture de M. de Wilamowitz-Mœllendorff, a le tort d'introduire dans le morceau une idée morale qui n'y a que faire. Le manuscrit de Venise porte θυπα. Faut-il, avec Bergk, écrire θ' ὑπαὶ? Mais ce qui suit ne peut viser que les trous pratiqués dans la flûte, et ces trous, pendant le jeu, sont au-dessus, non à la partie inférieure de l'instrument. La véritable leçon est, semble-t-il, σῆπα; l'erreur serait venue de la ressemblance, en onciales, du σ et du θ, et d'un phénomène d'iotacisme, ou d'une mauvaise lecture de l'η. Plusieurs auteurs parlent du σήψ, mais ils ne paraissent pas

[1] Ed. Gaisford, Oxford, 1848, p. 801, l. 29.
[2] Aristote, *Problèmes*, XIX, 43.

désigner par là le même animal. Les uns appellent ainsi une sorte de caméléon, qui se rencontrait surtout dans l'Othrys[1], les autres, un lézard dont la morsure provoquait une soif ardente : de là, d'après le scholiaste de Nicandre, l'épithète de διψιος que lui donne ce poète[2]; d'autres font du σήψ une espèce de serpent[3]. Faut-il l'assimiler à la ζιγνίς d'Aristote[4]? Marchait-il ou rampait-il sur le sol[5]? Un point sur lequel à peu près tous les témoignages sont d'accord, c'est que sa morsure était dangereuse. Qu'il s'agisse d'un serpent ou d'un lézard pourvu de très courtes pattes et comparable, pour l'aspect général, à un serpent, l'animal en question était certainement familier aux gens de la campagne, qui devaient le redouter autant pour leurs bestiaux que pour eux-mêmes. Pratinas était donc sûr d'être compris en comparant la flûte à cette bête malfaisante, qui n'est même pas, ici, en chair et en os (τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον), ajoutant par là le ridicule à la répugnance et à la crainte qu'inspirait son seul nom.

Enfin, j'appellerai l'attention sur le vers 12, où je n'hésite pas à écrire, avec Bamberger : ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά. Nous commençons aujourd'hui à nous rendre compte, grâce aux récents travaux de M. Maurice Emmanuel, des divers mouvements de danse des Grecs. Or celui qui est indiqué ici est une sorte de gesticulation préparatoire, qui consistait à projeter simultanément deux membres de côté différent (διαρριφά), comme le bras droit et la jambe gauche. La figure 275 de l'*Essai sur l'Orchestique grecque* et la reconstitution schématique qui la complète (276) expliqueraient, à mon sens, assez exactement le geste auquel les satyres font ici allusion[6]. L'expression ἦν ἰδοὺ montre bien qu'il s'agit d'un

[1] Pseudo-Aristote, *Sur les récits merveilleux*, 164. — Cf. Élien, *Hist. des Animaux*, XVI, 40.
[2] Nicandre, *Theriaca*, 147, et le schol. Ce ne serait pas, à mon avis, une raison en faveur d'ὀλεσισιαλοκάλαμον, où doit encore dominer l'idée du crapaud. Nicandre parle également du σήψ au vers 817.
[3] Dioscoride, V, 22, à propos du breuvage appelé ὀξύμελι :... ἀρήγει δὲ καὶ τοῖς ὑπὸ ἐχίδνης τῆς καλουμένης σηπὸς δηχθεῖσι. Il est vrai que Sprengel, adoptant une ancienne conjecture, insère καὶ devant τῆς. Cependant Pausanias, dans la description très précise qu'il fait du σήψ (VIII, 4, 7), le compare à une vipère (ἔχις) de petite taille.
[4] Aristote, *Hist. des animaux*, VIII, 24, 3. — Cf. Dioscoride, II, 70, et le commentaire de ce passage, t. II, p. 444 de l'édition Sprengel.
[5] La définition d'Hésychius : Σῆπες, ζῷα ἑρπετά, ὄφεις, ne précise rien.
[6] Les deux figures auxquelles je renvoie et qui, précisément, représentent des satyres, ne comportent, pour les jambes, que des *glissés*. On peut imaginer un mouvement plus vif, dont la figure 577 donnerait une idée.

prélude. Dans la *Paix* d'Aristophane, les paysans d'Athmonon qui composent le chœur ne peuvent contenir leur joie, quand ils entrent en scène, à la nouvelle que la déesse réparatrice de tous leurs maux va leur apparaître. En vain Trygée leur recommande le calme, de peur que leur tapage n'attire la Guerre ; leur allégresse se manifeste par des lancements de jambes qui ne forment pas, proprement, une danse, mais qui en seraient comme la préface, si la prudence ne les arrêtait bientôt ;

ἦν ἰδοὺ καὶ δὴ πέπαυμαι,

disent-ils en faisant une gambade qui doit être la dernière, et nous voyons un peu plus loin que leurs ébats se réduisent à jeter en l'air tour à tour la jambe droite et la jambe gauche. C'est quelque chose d'analogue dont il est question chez Pratinas : après leur tumultueuse irruption dans l'orchestre, les satyres préludent à une mimique plus régulière en dédiant à Dionysos (ἄδε σοι διαρριφά) leurs premiers assouplissements.

Voici, pour finir, comment je proposerais de lire le morceau tout entier :

Τίς ὁ θόρυβος ὅδε ; τί τάδε τὰ χορεύματα ; τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ
Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν ; ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος·
ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναιάδων,
οἷά τε κύκνον ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος.
τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν· ὁ δ' αὐλὸς
ὕστερον χορευέτω· καὶ γὰρ ἐσθ' ὑπηρέτας·
κώμοισι μόνον θυραμάχοις τε πυγμαχίαισι νέων θέλοι παροίνων
ἔμμεναι στρατηλάτας.
παῖε τὸν φρυνέου ποικίλου πνοὰν ἔχοντα,
φλέγε τὸν ὀλοσιαλοκάλαμον, λαλοβαρύοπα, ⟨πα⟩ραμελορυθμοβάταν,
σῆπα τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.
ἦν ἰδού, ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά, θριαμβοδιθύραμβε,
κισσόχαιτ' ἄναξ· ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.

V. 3 : θύμενον Bergk, σύμενον Kaibel. — V. 7 : κωμῶν μόνον A, κώμων μόνων E (ces deux mots dépendant d'ὑπηρέτας), κώμῳ μόνον Bergk, κώμοις μόνον Wilamowitz Kaibel (il est aisé de comprendre comment κώμοισι, en onciales, a pu donner κώμων) ; θεα εἰ A, θέλει Dobree, θέλοι Wilamowitz Kaibel ; πάροινον A, παρ' οἶνον Dobree, παροίνων Bergk Kaibel. — V. 9 : παῦε τὸν Φρύγα τὸν ποικίλον θροῦν προχέοντα Jacobs, παῦε τὸν Φρύγ' αὐλοῦ ποικίλου πνοὰν ἔχοντα Hartung. — V. 10 : ὀλοσιακάλαμον E ; λαλοβαρυοπαραμελορυθμοβαταν A, λαλοβαρυπαραμελορυθμοβαταν E, λαλοβαρύοπα... μελορυθμοβάταν Kaibel (⟨βραδυπα⟩ραμελορ. Wilamowitz), λαλοβαρυόπα παραμελορ. Bergk (ce sont autant de substantifs, et λαλοβαρύοπα, en particulier, ne doit pas être assimilé à l'adjectif βαρυόπης employé par Pindare, *Pyth.*, VI, 24). — V. 11 : θῆτα Hartung. — V. 12 : δεξιὰ Bergk Kaibel.

Paul GIRARD.

HÉRODOTE ET SOPHOCLE

Nous sommes assez mal informés sur la vie d'Hérodote. La chronologie nous fait presque entièrement défaut. On est parvenu, il est vrai, à en fixer quelques points d'une importance mineure. Ainsi nous savons que l'historien voyageur a visité l'Egypte certainement après 460 (date de la bataille de Paprémis) et probablement après 455 ou même après 449, puisqu'il a vu le pays entier, y compris le Delta, jouissant d'une paix profonde. Nous savons, de plus, qu'il a commencé son grand travail à Athènes ou au moins après un séjour assez prolongé dans cette ville, qu'il l'a continué à Thurioi après 443, et que, pendant les trois ou quatre premières années de la guerre du Péloponèse, il a encore été occupé de l'œuvre qui l'a rendu immortel. Mais nous ignorons complètement l'époque de sa mort, et nous ne possédons sur celle de sa naissance aucune donnée à la fois précise et bien autorisée.

Je crois devoir appeler l'attention des érudits sur un petit document littéraire que l'on a indûment négligé jusqu'ici. Sophocle a adressé à Hérodote un poème dont Plutarque nous a préservé un vers et demi (*An seni respublica sit gerenda*, chap. III) :

> Ὠιδὴν Ἡροδότῳ τεῦξεν Σοφοκλῆς ἑτέων ὢν
> πέντ' ἐπὶ πεντήκοντα.

Tout mince qu'il est, ce fragment me semble suffisant à décider la question chronologique la plus importante, celle qui concerne la date de la naissance de l'historien d'Halicarnasse. Le raisonnement sur lequel je m'appuie forme une petite chaîne qui se com-

pose de deux anneaux. Quiconque voudra bien y réfléchir un instant m'accordera volontiers que l'auteur du poème n'a pu, sans un manque absolu de tact et de goût, le commencer par les mots : « Moi, Sophocle, j'adresse ces vers à Hérodote à l'âge de cinquante-cinq ans, » sans mentionner en même temps l'âge de l'ami qu'il veut réjouir et honorer par cettre épître poétique. Renfermer ces deux chiffres dans le cadre serré d'un seul vers élégiaque, lutter avec les difficultés inhérentes à cette tâche, en triompher avec aisance, c'était un jeu spirituel et gracieux ; procéder autrement, c'eût été faire preuve d'une fatuité, sinon d'une arrogance tout à fait étrangère à celui qui, avant tout, a été « aimable ici et aimable là-bas ». Mais, si ce raisonnement est juste, si la fin mutilée du second vers a en effet contenu ce que nous y cherchons, il en résulte une conséquence assez grave. L'antiquité possédait des données précises sur la vie de Sophocle. Supposez que l'on était moins heureux à l'égard d'Hérodote ; alors le distique du grand poète tragique était tout à fait propre à combler cette lacune, et les chronologistes éminents, l'opiniâtre Apollodore à leur tête, n'étaient pas gens à faire fi d'un témoignage aussi précieux. L'on disposait donc de moyens parfaitement suffisants pour déterminer l'époque de la naissance d'Hérodote, et une notice relative à ce sujet, que nous rencontrons dans les écrits d'un auteur quelconque, qui a pu et dû utiliser les travaux des chronologistes, a toutes les chances d'être vraie.

Or une pareille notice nous est en effet parvenue. Je parle du passage des *Hypomnemata* de Pamphilé, cité et traduit par Aulu-Gelle (XV, 23, 2), qui traite du synchronisme des trois historiens célèbres du v^e^ siècle. Selon Pamphilé, Hellanicus comptait, au moment où la guerre du Péloponèse éclata, soixante-cinq ans ; Hérodote en comptait cinquante-trois ; Thucydide, quarante. Ce passage fameux a été le sujet de bien des commentaires. Quant à nous, nous nous rangeons sans hésiter à l'avis de M. Diels (*Rheinisches Museum*, XXXI, 49), que, ici comme ailleurs, la chronique d'Apollodore est la source où le bas-bleu du temps de Néron a puisé son érudition chronologique. Nous n'insistons pas sur le caractère authentique de la notice en tant qu'elle concerne Thucydide. Nous admettons même volontiers qu'elle ne reproduit probablement qu'un calcul basé sur ce que les anciens ont appelé l'*acmé*. Le grand

historien déclare, au début de son œuvre, qu'il a suivi attentivement dès l'origine les événements de la guerre ; on pouvait donc supposer qu'il avait atteint à cette époque l'âge de pleine maturité, fréquemment identifié avec l'âge de quarante ans. Cette argumentation de M. Diels est plus que spécieuse, parce qu'on a de bonnes raisons pour supposer que l'antiquité manquait de données précises sur l'année de naissance de Thucydide. Nous nous refusons, à vrai dire, absolument à croire qu'Apollodore, qui a donné tant de preuves d'une méthode sûre et consciencieuse, ait osé présenter une pareille conjecture comme un fait avéré. Ici encore, nous nous trouvons en plein accord avec M. Diels, sinon avec ses successeurs plus hardis que lui.

Quant à Hellanicus, personne n'a jusqu'ici tenté de rattacher la notice de Pamphilé à une conjecture quelconque, à une combinaison plus ou moins arbitraire. Mais on a émis des doutes, peu fondés selon nous, sur la vérité objective de cette notice. L'argument principal de ceux qui prétendent qu'Hellanicus était plus jeune qu'Hérodote dérive de ce qu'il semble avoir une ou deux fois mis à profit l'histoire d'Hérodote. Cette manière de conclure nous paraît en général assez hasardée. De deux auteurs contemporains, l'un achève son œuvre principale à l'âge de trente-cinq ans, l'autre n'a fait que l'ébaucher à l'âge de soixante-cinq ans. Le cas qui nous occupe présente des circonstances particulières. Le livre d'Hérodote n'a certainement pas été publié après 425. Non seulement aucun indice ne nous mène au-delà des premières années de la guerre, mais, puisqu'Hérodote recherche plutôt qu'il n'évite des allusions aux événements contemporains, l'argument *ex silentio* acquiert cette fois-ci, — on l'a dit il y a longtemps, — une force exceptionnelle. Or Hellanicus a été remarquable par sa longévité, et rien ne s'oppose à la supposition qu'il ait utilisé dans un de ses écrits nombreux un ou deux passages de l'œuvre de celui qui a été son cadet de douze ou treize ans.

Mais c'est de celui-ci que nous avons à nous occuper. L'âge que Pamphilé lui assigne pourrait très bien être le résultat d'une combinaison de même genre que celle à laquelle on a ramené la notice qui a trait à Thucydide. La colonie de Thurioi a été fondée en 444-443. Hérodote a pris part à la fondation de la colonie, ou au moins il est devenu peu après citoyen de cette ville ; l'époque de Thurioi a

joué un certain rôle dans la chronologie d'Apollodore. Etant dépourvu de données précises sur la naissance d'Hérodote, celui-ci pouvait très bien profiter de cette date pour y rattacher l'âge de l'historien: 444 + 40 = 484. Tel est le raisonnement de M. Diels, excellent en soi, et auquel nous nous rendrions volontiers, n'était le distique de Sophocle. Certes, on a pu fixer la naissance d'Hérodote par une conjecture relative à l'âge auquel il a pu émigrer à Thurioi, et Apollodore a pu émettre une pareille conjecture. Mais il n'y a pas de bonne raison pour contester l'authenticité de la notice de Pamphilé ou plutôt d'Apollodore, — inattaquable du reste en elle-même et en parfaite harmonie avec les renseignements de deux bons auteurs [1], — dès qu'il est démontré que l'antiquité a disposé de moyens sûrs pour fixer la date en question, non pas par une combinaison plus ou moins conjecturale, mais par un simple calcul.

Platon naquit en 427 ; il a fondé son école en 387; il a donc accompli l'acte principal de sa vie à l'âge de quarante ans. Mais personne ne songe plus à révoquer en doute ces données par la raison qu'elles pourraient être le fruit d'un calcul basé sur l'*acmé*, bien que jadis de pareils scrupules aient été exprimés par un critique par trop adonné au scepticisme littéraire et historique.

Reste à savoir comment il faut compléter le distique de Sophocle. Celui-ci naquit dans la première partie de l'année 497-496 (avant janvier 496, cf. Ritschl, *Acta societatis philologæ Lipsiensis*, II, 194, et Haigh, *The tragic drama of the Greeks*, p. 126). Si Hérodote a réellement atteint l'âge de cinquante-trois ans au printemps de 431, il était né entre le printemps de 485 et celui de 484. Si nous ne tenons compte que des années en question du calendrier grec, les éléments de notre comput sont formés par les années 497-496 et 432-431 ; la naissance d'Hérodote est fixée à 485-484 et la différence des deux âges devrait s'évaluer à douze ans. Dans ce cas une restitution du vers élégiaque à la fois élégante, et s'accordant exactement avec

[1] Diodore (II, 32) dit qu'Hérodote est né κατὰ Ξέρξην, c'est-à-dire pas avant 485. Denys d'Halicarnasse (*du Caractère de Thucydide*, ch. v) dit qu'il naquit ὀλίγῳ πρότερον τῶν Περσικῶν, c'est-à-dire, selon l'usage constant des écrivains grecs, peu avant la grande campagne des guerres médiques, ou avant 480. On a prétendu que ces deux renseignements sont également dérivés de la chronique d'Apollodore et ne possèdent, par conséquent, aucune valeur indépendante. C'est possible, mais ce n'est ni démontré, ni démontrable.

la notice de Pamphilé, serait à peine possible. Mais non seulement l'inadvertance qui confond les années accomplies et les années qui ne sont qu'entamées est fréquente chez les anciens ; c'est même la règle pour Apollodore d'entendre par les années dont il parle des années en train de s'écouler (cf. Diels, *l. c.*, p. 17, n. 2). Il est donc parfaitement licite de traduire, comme on le fait généralement, les mots d'Aulu-Gelle: (*annos*) *tres et quinquaginta natus*, par *dans sa cinquante-troisième année ;* alors la différence des deux âges monte de douze à treize ans. Même résultat si nous supposons qu'Apollodore a voulu parler cette fois-ci d'un nombre d'années accomplies, mais que la naissance d'Hérodote appartient à la seconde moitié de l'année grecque (entre janvier et juillet), que Sophocle tint compte de cette circonstance et qu'il composa son poème entre son jour de naissance à lui et celui de son ami. En tout cas nous nous croyons autorisé à restituer le distique transmis par Plutarque de la manière suivante :

Ὠιδὴν Ἡροδότῳ τεῦξεν Σοφοκλῆς ἐτέων ὢν
πέντ' ἐπὶ πεντήκονθ' ἑξάκις ἑπταέτει [1].

Th. Gomperz.

Vienne (en Autriche).

Il convient de dire que Théodore Bergk avait d'abord voulu compléter le vers mutilé par les mots ἄρθμιος ἠδὲ φίλος, et qu'étant revenu de cette conjecture peu probable il a fini par s'exprimer ainsi (*Poetæ lyrici*, II, 4,245) : « Poeta cum ipse, quot annos tunc fuerit natus, testificetur, fortasse etiam Herodoti amici ætatem indicaverat, ac possis versum in hunc modum redintegrare πέντ' ἐπὶ πεντήκοντ' ὄντι ὃς εἴκοσ' ἐτῶν. »

Il convient également de dire que le passage de Plutarque renferme une difficulté à laquelle la discussion qui précède n'a pas touché. Le moraliste de Chéronée parle ici d'ouvrages que les poètes les plus célèbres ont composés dans leur grand âge. Or la mention de l'âge de cinquante-cinq ans est faite pour nous surprendre. Faut-il donc supposer que le texte est altéré, que l'on doit substituer à πέντ' ἐπὶ πεντήκοντ' ou πέντε καὶ ἑξήκοντ' ou ἕξ τε καὶ ἑξήκοντ', ou quelque chose de semblable? Ce serait tomber dans l'arbitraire pur et simple. Ou faut-il chercher l'augmentation du chiffre dans ce qui suivait ? Des difficultés sérieuses s'opposent à cette hypothèse. Plutarque a très bien pu retrancher du second vers tout ce qui ne se rapportait pas à l'âge de Sophocle lui-même ; il n'a pas pu omettre des mots qui formaient le complément du chiffre qu'il désirait présenter à ses lecteurs. L'on aurait donc besoin d'une hypothèse auxiliaire. Il faudrait soupçonner un copiste d'avoir volontairement ou involontairement mutilé le vers de manière à en dénaturer complètement le sens. Cette hypothèse est peu probable en elle-même. Elle devient moins probable encore quand on cherche à se rendre

compte du complément omis par la prétendue inadvertance d'un copiste. L'on pourrait penser à πέντ' ἐπὶ πεντήκοντα καὶ εἴκοσι. Mais alors le second vers de ce que Plutarque appelle un ἐπιγραμμάτιον aurait été un hexamètre au lieu de ce que l'on est en droit d'attendre, un vers élégiaque. Imaginer, d'autre part, un pareil vers propre à satisfaire à l'hypothèse en question, nous semble chose bien difficile, sinon impossible. Tout considéré, je préfère donc écarter ces hypothèses plus ou moins aventureuses et supposer plutôt que Plutarque n'a pas su résister à la tentation de citer « l'épigrammation » de Sophocle, encore que cette citation ne rentrât pas tout à fait dans le cadre qu'il s'était tracé.

LE CULTE DE ZEUS A DIDYMES

LA BOHΓIA

Le nom de Didymes éveille aussitôt l'idée d'un temple et d'un oracle fameux d'Apollon, mais le dieu prophète ne régnait pas seul sur ce bourg de Carie, et, s'il faut en croire le témoignage des auteurs anciens, Zeus y était son égal. Dans le poème intitulé Branchos, Callimaque invoque ainsi les dieux de Didymes :

Δαίμονες εὐυμνότατοι, Φοῖβέ τε καὶ Ζεῦ, Διδύμων γενάρχαι[1].

Etienne de Byzance, plus précis encore, s'exprime en ces termes : Δίδυμα... τόπος καὶ μαντεῖον Μιλήτου ἀφιερώμενον Διὶ καὶ Ἀπόλλωνι. Je n'ignore pas que les anciens avaient été de bonne heure préoccupés de l'étymologie du nom Δίδυμα. N'y sachant pas reconnaître un mot carien, ne se résignant pas par conséquent à en ignorer le sens, ils cherchaient les deux divinités (δίδυμοι), dont la réunion sur ce point du territoire milésien lui avait valu cette appellation : Apollon était l'une, Zeus était l'autre. Parmi les savants modernes, les uns ont accepté l'explication ancienne[2], les autres ont pensé aux dieux jumeaux, Apollon et Artémis[3]. L'étymologie est fausse et la tentative inutile[4], mais il n'en demeure

[1] Callimaque, fr. 189 (Bergk, *Anthol. lyrica*, 2e éd., 1868, p. 162).
[2] Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'antiquité*, III, p. 231.
[3] F.-G. Welcker, *Griechische Götterlehre*, I, p. 527. — Cf. H. Gelzer, *de Branchidis*, Leipzig, 1869, p. 27-28.
[4] Voir O. Rayet et A. Thomas, *Milet et le Golfe Latmique*, II (1885), p. 28.

pas moins vrai que Zeus était honoré à Didymes. Les inscriptions suffiraient à nous l'apprendre.

Sans vouloir rechercher quel était, à Didymes, le rang de Zeus, je me propose d'étudier aujourd'hui un détail de son culte. Dans une des inscriptions que j'ai récemment publiées, s'est rencontré le titre de βοηγὸς παρὰ Δία Ὑέτιον. Comment faut-il l'expliquer? Qu'est-ce que la βοηγία? Telles sont les questions auxquelles je m'efforcerai de répondre.

I

Le titre de βοηγὸς παρὰ Δία Ὑέτιον est porté par un personnage important, qui a été prophète et stéphanéphore.

Προφήτης Θέω[ν] Θέωνος[ς], δήμου Λερίων, στεφανηφορήσας, γυμνασιαρχήσας νέων, γυμνασιαρχήσας τῶ[ν] πατέρων, παιδονομήσας, χορηγός, πασῶν τῶν χορηγιῶν μισθωτής, κωτάρχης, βοηγὸς παρὰ Δία Ὑέτιον, ἀγωνοθέ-[της] Δ[ι]δυμήων, ἀνὴρ εὐσεβής[1].

Le même personnage a été prophète une seconde fois, et l'inscription inédite qui nous l'apprend mentionne également ce titre, nouveau pour nous, de βοηγὸς παρὰ Δία Ὑέτιον.

Προφήτης
Θέων Θέωνος τὸ δεύτερον,
στεφανηφορήσας, γυμνασι-
αρχήσας τῶν τριῶν γυμνα-
σίων, παιδονομήσας, ἀγωνο-
θετήσας, χορηγήσας, πασῶν
χορηγιῶν μισθωτής, κωτάρ-
χης, βοηγὸς παρὰ Δία Ὑέτιον,
ἀνὴρ εὐσεβέστατος.

Le prophète Théon, fils de Théon, n'est certainement pas antérieur au 1er siècle avant notre ère ; son nom s'est en effet retrouvé dans une liste de prophètes, au-dessous d'un prophète qui a été en

[1] *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes*, XXI (1897), p. 42, où j'ai laissé passer une faute d'impression : il faut une virgule après χορηγός, et il n'en faut pas après χορηγιῶν.

charge au cours de la 171e ou de la 173e Olympiade (96-85 avant Jésus-Christ[1]). Mais d'autres inscriptions nous prouvent que la βοηγία était, à Didymes, d'institution beaucoup plus ancienne. Le mot s'est rencontré plusieurs fois dans des inventaires didyméens.

C. I. G., 2858, l. 6 et suiv., et *Revue de Philologie*, XXII (1898), p. 130.

. . . . . Ἀ]θηναίου τοῦ Τ[ηρέ-
ως φιάλη βοηγ[ίαι νική]σαντος, ἐφ' ἧς ἐ[πι-
γραφή, ἐπιχώ[ριαι ἐνεν]ήκοντα.

Au commencement du xviiie siècle, les mots βοηγίαι et νικήσαντος étaient encore complètement lisibles. On les retrouve d'ailleurs dans les textes suivants.

Revue de Philologie, *ibid.*, p. 128, n° 2853 *bis*, l. 9-10.

. . . . . Καλλιάνακτο[ς
τ]οῦ Σωστράτου φιάλη [β]οη[γ]ίαι νικήσαντος...

Revue de Philologie, *ibid.*, p. 128, n° 2853 *ter*, l. 8-9.

. . . . . Πολυδώρου τοῦ Μενεκρίτου [βοηγίαι
νικ]ήσαντος φιάλη.

La victoire de Kallianax a été très probablement remportée sous le règne de Prusias II (180-149), car le n° 2853 *bis* précède immédiatement le n° 2853 *ter*, dans lequel est mentionnée une offrande de ce roi. Polydoros est certainement contemporain de Prusias II.

Inventaire inédit, où figure une offrande de la reine Cléopâtre. On lit à la l. 6 :

ἄλλη Ἡρ]ώιδου τοῦ Αὐτοφῶντος βοιηγίαι ν[ικήσαντος...

Enfin tout un décret de Milet, depuis longtemps connu, me semble se rapporter à ce concours de βοηγία. La pierre est perdue, — je l'ai vainement cherchée à Didymes, où elle avait été décou-

[1] *Journal of Hellenic Studies*, XVI (1896), p. 222.

verte, — mais nous possédons deux copies de l'inscription. La plus récente, qui a été publiée la première, est celle de Le Bas, qui voyageait en Asie-Mineure en 1843 et en 1844[1]. La plus ancienne, que Le Bas a ignorée, puisqu'elle n'a été publiée qu'en 1885, est celle de C.-R. Cockerell, qui voyageait en 1810-1814[2]. M. E.-A. Gardner, à qui nous devons de connaître les carnets de Cockerell, a tenté, avec le secours de ces deux copies, une restitution qui serait pleinement satisfaisante, s'il avait réussi à déterminer l'objet même du décret. Je crois qu'il est possible de la compléter sur ce point particulièrement intéressant.

Il est indispensable, pour la démonstration qui suit, de reproduire la copie de Cockerell.

. ΟΥΤΟ Υ Ι ΚΑΙΣΤ
ΔΙΑΖΕ . . ΘΕΝΤΟΣΤΟΥ
. . ΚΑΙΤΟΙΣΣΤΙ ΑΤΗΝ . Λ . . .
. . . . ΝΟΙΑΤΕΝΗΤΑΙΟΝ .. Ν .
ΣΙΑΘΙΣΤΑΜΗΤΑΙΡΟΝΓΟΣ...
ΝΕΙΣΤΗΝΟΦΙΛΟΥΣΑΝΙ . . ΛΑΚ.
ΡΘΥΣΙΑΝΚΑΙΠΕΡΟΥΡΓΙΑΝΣΥΝΤ. .
. . ΙΣΘΑΙΚΑCΩΣΕΟΙΣΕΤΑΙΤΩΙΣΩΙΔΙΑΤΟ
ΚΙΤΑΗΟΝΟ ΣΧΙΟΝΟΥΜΗΕΕΝΑΥΠΟΜΕL..
ΙΗΚΕΝΑΙ ΕΔΟΞΕΤΟΙ . ΣΥΜΕΔΙΟΙΣ
ΜΩΜΗΕΠΙΣΤΑΤΩΝΕΥ . ΚΕΧΩΡΙΣΘΑ
ΕΠΙΝΙΚΩΕΠΙΝΙΚΟΥΤΟΥΗΙΑΙΣ . ΟΩΝΟ
ΤΗΣΑΙΣΤΗΑΗΝΙΗΟΣΤΩΙΕΡΩΙΤΟΣΔ.
ΣΤΕΥΣΩΤΗΡΟΣΧΑΡΙΝΤΟΥΑΝΑΓΡΑΡΕ
ΣΘΑΙΤΑΟΝΟΜΑΤΑΤΩΝΥΠΟΜΕΝΩΝΤΩΝ
ΘΗΓΩΝΙΠΑΡΑΔΙΑΕΝΤΩΙΗΕ.ΩΙ ΤΩΙΕΝΔΙ
ΔΥΜΟΙΞΚΑΘΟΤ Ι Η .. ΡΟΓΡΑ. Ι . ΩΞΧ

(*Vide de dix lignes*)

ΕΠΙΤΡΟΙ
ΥΠΑΡΔΙ . ΝΟΥ . .
ΤΟΥΠΡΟΦΗΓΟΥΥΙΟΣΠΟΣΙΔΩ
ΝΙΟΣ

[1] Le Bas-Waddington, *Inscriptions d'Asie-Mineure*, n° 222.
[2] *Journ. of Hellen. Stud.*, VI (1885), p. 351, n° 102.

Pour la copie de Le Bas, Waddington et après lui Gardner admettent qu'elle a été faite à la hâte; nous verrons au contraire qu'elle est plus soignée, par endroits plus complète, que celle de Cockerell. Je ne la reproduirai pas en entier, j'en citerai chemin faisant quelques lignes pour justifier mes restitutions. Je propose de lire, en m'aidant des deux copies:

. . . . . .
..... δια[κ]ε[λευ]θέντος τοῦ [δήμου τοῖς
συνέδρ]οις καὶ τοῖς στρατηγ[οῖς συνεπιμελη-
θῆναι ὅπω]ς πρόνοια γένηται, ὃν [ἂ]ν [ὁ
θεὸ]ς καθιστά[ν]ῃ [κ]αιρὸν π[ρ]οσ[ή-
κοντα] εἰς τὴν ὀφείλουσαν [τῶι] Δ[ὶ τῶι
Σωτῆ]ρ[ι] θυσίαν, καὶ ἱερουργίαν συντ[ελ-
ε]ῖσθαι καθὼς ἐθίζεται τῶι [θ]εῶι, διὰ τὸ
ἐ]κ πλείονος χρόνου μηδένα ὑπομε[με-
νηκέναι· ἔδοξε τοῖ[ς] συ[ν]έδροις,
γ]νώμῃ ἐπιστατῶν, συγκεχωρῆσθα[ι
Ἐπινίκῳ Ἐπινίκου τοῦ Ἡφαιστ[ί]ωνος
στῆσαι στήλην πρὸς τῶι ἱερῶι το[ῦ] Δ[ι-
ὸ]ς τοῦ Σωτῆρος, χάριν τοῦ ἀναγράφε-
σθαι τὰ ὀνόματα τῶν ὑπομεν[ό]ντων [β-
οηγῶν παρὰ Δίᾳ ἐν τῶι ἱε[ρ]ῶι τῶι ἐν Δι-
δύμοις καθότι ἡ [ἀνα]γρα[φ]ὴ [τ]ῶ[ν] χ[ορ-
ηγῶν? κεῖται.....]

Ἐπὶ στ[εφανηφόρου τοῦ δεῖνὸς τοῦ...
ἄνθου, βοη[γ]ὸς ⟨ΕΡΓΟΝ⟩ Ἐπί[νικος Ἐπινί
κ]ου τοῦ [Ἡφαι]στ[ί]ωνος.

(*Suivent cinq lignes dont on ne peut rien tirer*)

Ἐπὶ προ[φητεύοντος τοῦ δεῖνος
το]ῦ....., [βοηγὸς ὁ α]ὐ[το-
ῦ] τοῦ προφήτου υἱὸς Ποσιδώ-
νιος.

L'inscription n'est pas complète; il manque quelques lignes à la partie supérieure, la date et le nom de l'orateur qui a proposé le

décret. Elle comprend trois parties distinctes, d'abord les considérants du décret (l. 1-10) ; puis le décret même, qui, comme l'a reconnu Waddington, autorise un Milésien à graver une liste et à l'exposer dans le sanctuaire de Zeus Soter (l. 10-17) ; enfin, si je ne me trompe, le début de cette même liste (l. 19 suiv.)

Les considérants du décret sont assez mal conservés, et la restitution des cinq premières lignes est douteuse. Je suppose que le peuple de Milet a donné l'ordre aux synèdres et aux stratèges de veiller à la célébration d'une cérémonie religieuse, depuis longtemps négligée, en l'honneur de Zeus Soter. Cette cérémonie est qualifiée de ἱερουργία et distinguée du sacrifice, θυσία, qui a toujours lieu à l'époque prescrite par Apollon, sans doute par l'oracle d'Apollon Didyméen. Aux lignes 5 et 6, je restitue τῶι Διὶ τῶι Σωτῆρι, bien que les deux copies de Le Bas et de Cockerell portent ΛΛ à la fin de la ligne 6 et que Waddington et Gardner restituent tous deux εἰς τὴν ὀφείλουσαν Ἀπόλλωνι Διδυμεῖ. Mais je me fonde sur les lignes 13-14 pour substituer Zeus à Apollon. Le nom deZeus Soter se retrouve d'ailleurs dans une autre inscription de Didymes et, selon moi, la ἱερουργία négligée n'est autre que la βοηγία qui est célébrée en l'honneur de Zeus.

Un blanc de plusieurs lettres, nettement indiqué sur les deux copies, marque le passage des considérants au décret même et à la formule de la sanction. Celle-ci est intéressante, car nous ne possédons qu'un très petit nombre de décrets milésiens, et je suis surpris que Swoboda ait si vite accepté, sans discussion, la restitution proposée par Waddington : ἔδοξε τῷ δήμῳ Μιλησίων, γνώμη ἐπιστατῶν [1]. La copie de Cockerell justifie pleinement la lecture de Gardner : ἔδοξε τοῖς συνέδροις, γνώμη ἐπιστατῶν. Il en résulte que nous avons sous les yeux non pas un décret du peuple, mais un décret du Conseil ; le bureau du Conseil, formé des épistates, a proposé la décision ; le Conseil seul l'a rendue. Que l'on compare, par exemple, la formule suivante, que j'emprunte à un décret inédit de Milet : ἔδοξε τῶι δήμωι, γνώμη συνέδρων, Δημοδάμας Ἀριστείδου εἶπεν· ἐπειδὴ... δεδόχθαι Μιλησίοις... Ici nous avons affaire à un décret du peuple, rendu sur la proposition des synèdres, c'est à dire du Conseil. Plus haut nous avions affaire à un décret du Conseil. Le peuple, c'est à dire l'assemblée du

[1] H. Swoboda, *die griechischen Volksbeschlüsse*, p. 286.

peuple, a chargé les stratèges de porter la question au Conseil et s'en est remis à lui du soin de la régler. Il s'agit en effet d'un simple détail d'administration religieuse, d'une autorisation qui est de la compétence administrative des synèdres. Ceux-ci autorisent donc « Epinikos fils d'Epinikos fils d'Héphæstion » à placer auprès du sanctuaire de Zeus Soter une stèle où seront inscrits les noms de ceux qui se chargeront (τῶν ὑπομενόντων...). Sans aller plus loin, il nous suffira de rapprocher la ligne 15 des lignes 8-10 (διὰ τὸ... μηδένα ὑπομεμενηκέναι) pour nous convaincre que la charge, ou mieux la dépense, supportée par les inscrits est celle de la ἱερουργία négligée depuis nombre d'années. Epinikos croit avoir découvert le remède au mal et le moyen de ranimer le zèle pieux de ses concitoyens : il flattera leur vanité, il inscrira leurs noms sur une stèle qui les transmettra aux siècles à venir, et, comme il a très probablement donné l'exemple, son nom ouvrira la liste et sa vanité sera la première satisfaite. Le nom de la charge à supporter venait immédiatement après le participe ὑπομενόντων, mais ni Cockerell, ni Le Bas ne l'ont déchiffré. Je reproduis ici la fin de la copie de Le Bas [1].

l. 14 Σ.ΑΙΤΑΟΝΟΜΑΤΑΤΩΝΥΠΟΜΕΝ . . ΤΩΝ
ΟΡΙΖΩΝΠΑΡΑΔΙΔΕΝΤ . ΠΚΑ Ν
ΕΠΙΣΤ . Ι
ΑΝΘΟΥΒΟΗΘΟΣΕΡΓΟΝΕΠΙ
. ΟΥΤΟΥΠ . . . ΣΤΩΝ
. . . ΠΡΑΚΛΕΙΔΗΝ
ΠΡΟ . . Ι
ΩΝ ΤΟΥΑ
ΩΣ
. . ΟΥ
ΕΠΠΠΡ
. . ΥΡ
. ΤΟΥ
ΝΙΟ

Waddington n'a pas tenté la restitution des lignes 15 et suivantes. Gardner propose : τῶν ὑπομενόντων [π](ολιτ)ῶν παρὰ Δία. On m'ac-

[1] D'après les notes manuscrites de Le Bas, qui sont conservées à la Sorbonne, dans la bibliothèque de l'Université. Je n'ai malheureusement pas retrouvé d'estampage.

cordera sans peine qu'il faut lire τῶν ὑπομενόντων [β]οηγῶν παρὰ Δία. Une seule lettre avait échappé à Cockerell, le B qui était la dernière de la ligne ; quant à la confusion de l'O et du Θ, il est à peine besoin de la signaler. Enfin le verbe ὑπομένειν se construit très régulièrement avec un substantif[1].

La troisième et dernière partie de l'inscription est moins bien conservée. Le Bas, qui devient maintenant notre guide, avait sauté, semble-t-il, deux lignes de la fin du décret, mais il nous a conservé tout ce qu'il a pu déchiffrer de la liste. Cockerell, au contraire, n'a pas pris la peine d'en copier les huit premières lignes, et nous devons regretter cette négligence, car il suffit de comparer les deux copies des dernières lignes pour voir qu'il aurait lu plus de mots que Le Bas. Les restitutions que j'ai proposées sont douteuses ; je crois pourtant ne pas me tromper en reconnaissant une liste chronologique de βοηγοί. En tête vient le nom du magistrat éponyme, le stéphanéphore (l. 19), puis le nom du βοηγός. A la ligne 27, au lieu du stéphanéphore, on nomme le prophète, mais la raison de cette différence est facile à saisir : le βοηγός de l'année n'est autre que le fils du prophète. La même année le père et le fils ont supporté les frais, l'un d'une lourde fonction, l'autre d'une liturgie dispendieuse, et le fait était sans doute assez peu fréquent pour qu'il valût la peine de le noter. A la ligne 20 on m'accordera que la restitution βοηγός (ΒΟΗΘΟΣ Le Bas) est certaine, mais je suis fort embarrassé du mot qui suit. Les lignes de la liste étant plus courtes que celles du décret (voir l. 29-30), j'avais d'abord pensé à lire βοηγὸς Ἐ[πίνικος] Ἐπι[νίκ]ου, mais la copie de Le Bas mérite plus de respect, et je propose en hésitant βοηγός, ἐργ[ώ]ν[ης κτλ. De l'expression (βοηγίας) ἐργώνης je rapproche celle de χορηγιῶν μισθωτής, que nous avons rencontrée plus haut.

Il resterait, pour en finir avec ce décret, à le dater, et cela nous est actuellement impossible. Nous ne connaissons aucun des noms propres qui y sont cités, et les copies de Cockerell et de Le Bas sont trop peu soignées pour qu'on puisse prendre en considération la forme des caractères épigraphiques. Autant que je puis connaître l'histoire de Didymes, d'après les inventaires et les comptes, je suppose que notre décret n'est pas antérieur au IIe siècle avant Jésus-Christ.

[1] Cf. une inscription de Mylasa, Le Bas-Waddington, n° 403, l. 5 : ... ὑπομεῖναι ἐπιστάτης τῶν ἱερῶν καὶ δημοσίων ἔργων.

II

Le mot βοηγία s'étant rencontré pour la première fois dans une inscription publiée par Chishull, c'est à lui que nous en devons la première explication. « Βοηγία, dit-il, *i. e. Boum seu Taurorum venatu*[1] ». Suit une assez longue note sur les ταυροκαθάψια, sorte de courses de taureaux, qui se donnaient en Thessalie, à Éphèse, etc. L'explication de Chishull est enregistrée par Bœckh (ad n. 2858), mais il ne l'adopte pas et se contente d'exprimer un doute. On la retrouve dans le *Thesaurus* Estienne-Hase, où ἡ βοηγία devient τὰ βοήγια par la volonté de Schneider. Je crois l'explication fausse et j'en propose une autre.

Si nous réunissons tous les renseignements fournis par les inscriptions, nous voyons que la βοηγία est célébrée auprès d'une statue ou d'un autel de Zeus Ὕέτιος. Il n'y a pas à Didymes de sanctuaire de Zeus Ὕέτιος, et c'est dans l'enceinte de Zeus Soter que se dresse cette statue ou cet autel ; dans la même enceinte est exposée la liste des βοηγοί. La βοηγία a donc lieu en l'honneur de Zeus. C'est une ἱερουργία qui revêt la forme d'un concours, et le vainqueur consacre généralement une phiale à Apollon Didyméen en souvenir de sa victoire.

En quoi consistait cette fête et d'où venait ce nom de βοηγία ? nous l'apprendrons peut-être en consultant des inscriptions découvertes dans une île voisine de Didymes, à Cos. Ce sont d'importants fragments d'un calendrier religieux[2]. Le 20 du mois Batromios (au printemps), a lieu, chaque année, un sacrifice en l'honneur de Zeus Polieus ; la victime est un bœuf qui a été choisi la veille en grande solennité. Une estrade (τράπεζα) a été dressée sur l'agora, et le prêtre de Zeus y a pris place, ayant à ses côtés les ἱεροποιοί. Aux alentours de l'agora étaient les citoyens groupés par tribus,

[1] *Antiquitates Asiaticæ* ... 1728, p. 94, n. 7.

[2] W.-R. Paton et E.-L. Hicks, *Inscriptions of Cos*, n° 37, p. 81. — Cf. I. de Prott et L. Ziehen, *Leges Graecorum sacrae e titulis collectae*, I (1896), n° 3, p. 19.

Pamphyliens, Hylléens et Dymanes, et chaque tribu a amené son troupeau ; elles ont en effet à présenter des bœufs, et la présentation a lieu de la façon suivante (l. 10-16) :

Πάμφυλοι δὲ ἐπελάντω βοῦς τρεῖς τοὺς καλλίστους αἰ μέγ κα τούτωγ κριθῇ τις· αἰ δὲ μή, Ὑλλεῖς τρεῖς ἐλάντω αἰ μέγ κα τούτωγ κριθῇ τις· αἰ δὲ μή, Δυμᾶνες τρεῖς τοὺς λοιποὺς αἰ μέγ κα τούτωγ κριθῇ τις· αἰ δὲ μή, ἀτέρους ἐλάντω ἐς τὰν ἀγορὰν καὶ ἐπελάντω κατὰ ταὐτά, αἰ μέγ κα τούτωγ κριθῇ τις· αἰ δὲ μή, τρίτον ἐπελάντω καὶ ἀτέρους·...

C'est donc en poussant des bœufs vers l'estrade (ἐλάντω) que les tribus les présentent au juge du concours, c'est à dire au prêtre. Il se peut que chaque tribu ait 3 fois 3 bœufs à présenter, soit un défilé de 27 bêtes; il se peut même qu'aucune de ces 27 bêtes ne donne satisfaction au juge : alors chacune des χιλιαστύες (la tribu en compte 3) devra présenter un bœuf. Enfin la victime est choisie! Les hérauts la ramènent sur l'agora et l'éleveur l'offre solennellement à la cité [1].

En résumé, le choix de la victime donne lieu à un concours entre les tribus et, s'il y a lieu, entre les χιλιαστύες ; l'éleveur de la bête primée l'offre au dieu et supporte, par conséquent, les frais du sacrifice. J'ai tenu à citer quelques lignes de ce texte intéressant, parce qu'elles nous fournissent l'explication de nos termes milésiens. Βοῦς ἐλαύνειν, c'est proprement le fait du βοηγός, et nous arrivons enfin à une définition précise : le βοηγὸς παρὰ Δία Ὑέτιον est le citoyen qui amène ou pousse des bœufs, parmi lesquels sera choisie la victime destinée à l'autel de Zeus. La présentation a lieu auprès de la statue de Zeus Ὑέτιος, et le sacrifice est offert à Zeus Soter. Elever des bœufs de sacrifice, c'est s'imposer une lourde dépense, et l'on comprend que les βοηγοί milésiens aient tenu à se vanter de cette forme particulière de leur générosité. Aussi bien, dans les considérants du décret que nous avons rapporté plus haut, il est dit qu'il ne s'en était pas présenté depuis longtemps.

Nous ignorons encore bien des détails de la fête milésienne. Quel était le juge du concours? Sur quoi fondait-il son choix? Prenait-il simplement l'animal le plus beau, ou bien la victime se désignait-elle elle-même par quelque mouvement, quelque acte particulier, comme dans la fête athénienne des Diipolia, où nous retrouvons la

[1] *Ibid.*, l. 23-26.

βοηγία[1]? De toute façon, nous avons le droit de rapporter à notre fête milésienne la glose suivante d'Hésychius : Διὸς βοῦς· ὁ τῷ Διὶ ἄνετος βοῦς, ὁ ἱερός· ἔστιν δὲ ἑορτὴ Μιλησίων, — et nous pouvons compléter la glose en ajoutant que la fête était célébrée à Didymes, dans l'enceinte sacrée de Zeus Soter.

III

Dans une courte note sur le calendrier de Cos que nous venons de citer, F. Bechtel établit entre les ταυροκαθάψια thessaliens et la fête du 19 Batromios, à Cos, un rapprochement qui n'avait pas tenté les premiers éditeurs, Hicks et Paton[2]. Pour lui, « ce n'est pas dans le culte de Poseidon qu'il faut chercher le point de départ (*Ausgangspunkt*) des ταυροκαθάψια, mais dans le sacrifice, accompagné de cérémonies caractéristiques, qui était offert chaque année à Zeus Polieus ». Ce qui caractérise la fête populaire thessalienne, c'est la chasse au taureau ; ce qui caractérise le sacrifice de Zeus Polieus à Cos, c'est, selon Bechtel, la chasse aux bœufs (*das Jagen von Rindern*). Les ταυροκαθάψια, conclut-il, sont un exercice de sport qui a son origine dans un vieil usage du culte de Zeus.

Je ne suis, pour ma part, nullement convaincu de l'exactitude du rapprochement entre les deux fêtes de Cos et de Thessalie. Je ne vois dans le programme du 19 Batromios rien qui ressemble à une chasse ni à un sport. Tout s'y passe dans le plus grand ordre et dans le calme qui convient à la vigile d'une fête solennelle; les bœufs de sacrifice défilent sans doute avec l'allure placide de nos bœufs gras, et pas un instant l'agora de Cos n'a l'aspect d'une arène thessalienne ou espagnole! Pousser des bœufs devant soi, ce n'est pas chasser au taureau, et quand Bechtel applique à la fête thessalienne l'expression *das Treiben von Stieren*, à la fête de Cos l'expression *das Jagen von Rindern*, il fait bel et bien une confusion

[1] Cf. Porphyre, *de abstinentia*, II, 30. Les Diipolia étaient encore célébrés à Athènes du temps de Porphyre, à la fin, par conséquent, du IIIe siècle de notre ère. Voir O. Band, *de Diipoliorum sacro Atheniensium*, dissert. in. de Leipzig (1873), p. 13 suiv.

[2] F. Bechtel, *Kleine Aufsätze* dans les *Nachrichten von der königl. Gesellsch. der Wissensch. zu Göttingen* (1890), p. 34-36.

qui retire toute valeur à son raisonnement. Nos inscriptions de Milet nous ont fourni le terme qui convient exactement à l'acte décrit dans l'inscription de Cos : c'est le mot βοηγία.

Résumant les observatior s qui précèdent, nous conclurons en ces termes :

La βοηγία est une des cérémonies caractéristiques du culte de Zeus à Didymes (Milet), à Cos et à Athènes.

Nous l'avons retrouvée à Didymes dans le culte de Zeus Soter et de Zeus Hyétios[1] ; — à Cos, dans le culte de Zeus Polieus et de Zeus Machaneus[2] ; — à Athènes, dans le culte de Zeus Polieus.

Enfin il n'y a rien de commun entre la βοηγία et les ταυροκαθάψια[3]

B. Haussoullier.

[1] Le culte de Zeus Ὑέτιος s'est également rencontré à Cos. *Inscriptions of Cos*, n° 382, p. 270 : décret rendu par le κοινὸν τῶν συμπορευομένων παρὰ Δία Ὑέτιον en l'honneur de deux officiants du κοινόν.

[2] *Inscriptions of Cos*, n° 38, p. 89, l. 10-12 : ἐνδεκάται· Ζηνὶ Μαχανῆι βοῦς κρίνεται τὸ ἄτερον ἔτος ἐφ' οὗ κα ἔωντι Καρνεῖαι, καθάπερ τοῦ Βατρομίου τῶι Ζηνὶ τῶι Πολιῆι... Cf. Prott et Ziehen, *Leges Graecorum sacrae*, n° 6, p. 25.

[3] Pour les mêmes raisons, il n'y a rien de commun entre le βοηγός et le ταυραφέτης de Caryanda (Le Bas-Waddington, n° 499, l. 5).

LES « ÉLEUSINIENS » D'ESCHYLE

ET

L'INSTITUTION DU DISCOURS FUNÈBRE A ATHÈNES

Les savants ne s'accordent pas sur le nom de l'homme d'Etat qui, selon l'expression de Thucydide[1], ajouta le discours funèbre aux anciennes cérémonies en usage dans les funérailles officielles des citoyens morts pour la patrie. Si la plupart des modernes attribuent cette institution aux années qui suivirent les guerres médiques, les uns pensent à la bataille de Marathon, les autres à celle de Platées ; quelques-uns ne font pas remonter au-delà de l'année 450 cette première manifestation athénienne de l'éloquence d'apparat. Parmi ceux mêmes qui s'entendent approximativement sur la date, plusieurs font honneur de cette invention à Aristide ; d'autres y reconnaissent l'esprit de Thémistocle : les plus avisés, selon moi, y découvrent l'inspiration et l'œuvre de Cimon. Cette dernière hypothèse, assez généralement acceptée d'ailleurs, n'a pas été, que je sache, l'objet d'une démonstration suffisante : il m'a semblé qu'elle pouvait être, en quelque façon, confirmée et précisée par le rapprochement, assez inattendu, je l'avoue, d'une tragédie d'Eschyle, aujourd'hui perdue, les *Eleusiniens*[2].

[1] Thuc., II, 35, 1 : τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε.

[2] Le problème que nous abordons, à savoir l'origine et la date de l'institution du λόγος ἐπιτάφιος à Athènes, comporterait une bibliographie des plus étendues : il n'y a pas un éditeur de Thucydide, pas un historien de la Grèce, de la littérature ou des institutions grecques, qui n'ait dit un mot à ce sujet. Je me contenterai donc de renvoyer le lecteur aux ouvrages généraux, et en outre à l'article Epitaphia, de M. P. Monceaux, dans Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*

I

Que Solon lui-même eût introduit dans les funérailles publiques l'usage du discours funèbre, c'est ce que n'ont pas manqué de prétendre les Athéniens, toujours disposés à grandir le rôle de leur plus illustre législateur : l'historien rhéteur Anaximène de Lampsaque s'était fait l'écho de cette tradition[1] ; mais Plutarque n'y croyait pas[2], et, si le scholiaste de Thucydide confirme en apparence le témoignage d'Anaximène, nous voyons trop bien, d'après les termes mêmes de la scholie, l'origine de cette assertion gratuite : τὸν νομοθέτην, δηλονότι τὸν Σόλωνα[3].

Denys d'Halicarnasse ne propose la date de la bataille de Marathon que comme une des hypothèses possibles : sans se prononcer lui-même sur ce point, il insiste seulement sur l'idée que « les Athéniens ont ajouté tardivement l'éloge funèbre à la cérémonie traditionnelle[4] », et que l'institution n'est pas antérieure aux guerres médiques. Mais plusieurs savants modernes ont repris pour leur compte l'hypothèse indiquée par Denys d'Halicarnasse, et

(volume paru en 1892). A la bibliographie donnée dans cet article j'ajoute les dissertations suivantes, qui sont, je crois, les plus récentes sur la question : Schmidt (Fr.), *Die epitaphischen Reden der alten Athener*, dans *Zeitschrift für allgemeine Geschichte*, t. IV (1887), p. 577-593 ; Caillet (J.-L.), *De orationibus quæ Athenis in funeribus publicis habebantur*, diss. inaug., Leyde, 1891 ; Levi (Lionello), *Degli onori funebri resi in Atene ai cittadini caduti in battaglia*, dans *Rivista di filologia e d'istruzione classica*, t. XXI (1893), p. 463-469. — Aucun de ces écrits ne fait oublier le pénétrant chapitre que M. Jules Girard a consacré, dans ses *Etudes sur l'Eloquence attique*, au discours funèbre d'Hypéride et, en général, à cette forme si originale de la rhétorique athénienne.

[1] Plut., *Public.*, 9 : λέγεται δὲ καὶ τῶν ἑλληνικῶν ἐπιταφίων ἐκεῖνος γενέσθαι πρεσβύτερος, εἴγε μὴ καὶ τοῦτο Σόλωνός ἐστιν, ὡς Ἀναξιμένης ὁ ῥήτωρ ἱστόρηκεν.

[2] Id., *ibid.*

[3] Thuc., II, 35, 1, schol. — On a quelquefois tenté de réfuter cette opinion du scholiaste, en disant que Solon ne pouvait pas avoir *ajouté le discours à la loi*, puisqu'il était lui-même l'auteur de cette loi sur les funérailles publiques des soldats tués à la guerre. Cf. Martin (Albert), *Notes sur l'Héortologie athénienne*, dans la *Revue de Philologie*, t. X (1886), p. 22, n. 3. En réalité, cependant, le texte de Diogène Laërce, invoqué à l'appui de cette thèse (*Sol.*, 55), semble indiquer plutôt que Solon aurait voulu seulement développer un usage déjà ancien et augmenter les honneurs et les privilèges accordés par l'Etat aux défenseurs de la patrie.

[4] Dion. Halic., *Antiquit. Rom.*, V, 17 : ὀψὲ γάρ ποτε Ἀθηναῖοι προσέθεσαν τὸν ἐπιτάφιον ἔπαινον τῷ νόμῳ, εἴτ' ἀπὸ τῶν ἐπ' Ἀρτεμισίῳ καὶ περὶ Σαλαμῖνα καὶ ἐν Πλαταιαῖς ὑπὲρ τῆς πατρίδος ἀποθανόντων ἀρξάμενοι, εἴτ' ἀπὸ τῶν περὶ Μαραθῶνα ἔργων.

M. P. Wendland, entre autres, l'a reproduite récemment dans un article sur le *Ménexène* de Platon[1]. Cette opinion n'offre guère, à mes yeux, de vraisemblance : on sait que les Athéniens morts à Marathon furent ensevelis sur le champ de bataille où ils avaient succombé[2] ; si un discours funèbre avait trouvé place dans les fêtes organisées dès lors autour de ce tombeau, on se demande comment l'usage de ce discours n'aurait pas subsisté, dans cet endroit même, avec les autres témoignages de la piété athénienne envers ces premiers libérateurs de la patrie.

Diodore de Sicile nous met sur la voie d'une date plus probable, en signalant l'apparition du λόγος ἐπιτάφιος après la seconde guerre médique[3] ; mais il ne se contente pas de cette indication vague, qui eût approché sans doute de la vérité ; il raconte comment, après la bataille de Platées, pendant que les Grecs vainqueurs offraient un trépied d'or au dieu de Delphes, les Athéniens « célébraient pour la première fois l'ἀγὼν ἐπιτάφιος et ordonnaient, par une loi, qu'un orateur choisi d'avance prononçât l'éloge des morts enterrés aux frais de l'Etat ». A cette donnée précise s'oppose une objection, ce semble, assez forte : Hérodote atteste que les morts athéniens de Platées furent ensevelis sur le territoire même de cette ville, ainsi que les autres Grecs[4], et nous savons, par Thucydide[5] et par Plutarque[6], que les tombeaux ainsi confiés à la garde des Platéens furent l'objet d'un véritable culte, de cérémonies solennelles, communes à toutes les villes qui avaient lutté contre les barbares. Auprès de ces tombes, les Grecs, en souvenir de leur indépendance, élevèrent un autel à Zeus Eleuthérios[7], et cet autel fut le centre d'une fête quinquennale, les *Eleuthéries*[8], qui donna lieu à des concours (ἀγῶνες), en particulier à des courses en armes[9]. Est-il donc vraisemblable que les Athéniens aient institué le discours funèbre précisément en l'honneur de guerriers dont les corps ne

[1] Wendland (P.), *Die Tendenz des platonischen Menexenus*, dans *Hermes*, t. XXV (1890), p. 184.

[2] Thuc., II, 34, 5.

[3] Diod., XI, 33.

[4] Herod., IX, 85.

[5] Thuc., III, 58, 4-5.

[6] Plut., *Aristid.*, 21.

[7] Pausan., IX, 2, 5.

[8] Plut., *Aristid.*, 21.

[9] Pausan., IX, 2, 5.

reposaient pas à Athènes ? Comment supposer que des funérailles célébrées à Platées, avec les hommages de toute la Grèce, aient donné lieu à l'usage essentiellement athénien[1] du λόγος ἐπιτάφιος ? Non moins surprenante est l'omission que fait Diodore en ne mentionnant pas la grande fête des Éleuthéries. Cette étrange omission ne me semble guère explicable que par une confusion entre la cérémonie athénienne des Ἐπιτάφια et la solennité nationale des Ἐλευθέρια : c'est la seconde de ces deux fêtes, et non la première, qui remonte à la bataille de Platées[2].

Mais, en m'écartant de la date rigoureuse de 479, je ne serais pas tenté de descendre, avec M. Lionello Levi[3], jusqu'au milieu du v^e^ siècle. M. Levi fait remarquer que les premiers développements de la rhétorique et de la sophistique à Athènes ne sont pas antérieurs à l'année 450, et il en conclut que cette date approximative est aussi la plus ancienne qu'on puisse attribuer à l'institution athénienne du discours funèbre. Conclusion, suivant moi, excessive! Si la rhétorique a contribué à fixer la forme de ces harangues solennelles, comment aurait-elle pu en faire naître l'occasion? Aussi bien Périclès, dans le discours que lui prête Thucydide, parle-t-il de cette formalité comme d'un usage ancien (τοῖς πάλαι οὕτως ἐδοκιμάσθη)[4]: une telle expression ne conviendrait guère, ce me semble, à une institution qui daterait à peine d'une vingtaine d'années.

A défaut de données chronologiques directement fournies par les auteurs, peut-être arriverons-nous par quelques détours à la solution du problème.

La cérémonie que décrit Thucydide avait lieu au Céramique, « dans le plus beau faubourg de la ville », autour d'un monument public (τὸ δημόσιον σῆμα), qui recevait les dépouilles funèbres, recueillies dans dix cercueils de cyprès, à raison d'un par tribu[1]. Thucydide n'ajoute pas que des stèles de marbre, dressées sur le tombeau, portaient, par ordre de tribus, la liste des victimes honorées dans ces funérailles ; mais Pausanias nous le dit[2], et nous possédons encore plusieurs fragments de ces listes mémorables[3]. Tel est le cadre où se produisit le λόγος ἐπιτάφιος : ce cadre lui-même, pouvons-nous en déterminer la date?

Pausanias donne à ce sujet un renseignement dont la clarté et la précision paraissent d'abord défier toute critique : dans sa description du Céramique extérieur, le périégète, énumérant les sépultures disposées sur la route de l'Académie, rencontre d'abord les tombes isolées de Thrasybule, de Périclès, de Chabrias, de Phormion ; puis il arrive aux monuments publics des citoyens morts pour la patrie, et il ajoute à ce propos : « Les premiers qui furent enterrés là sont les guerriers qui, jadis, s'étant avancés en Thrace jusqu'à Drabescos, furent surpris et massacrés par les Edoniens[4]. » Le souvenir de ce désastre était vivace à Athènes; Hérodote y fait allusion[5], ainsi que Thucydide[6]; la date en est connue : elle se place sous l'archontat de Lysithéos, pendant l'hiver de 465-464[7]. En vain a-t-on cherché à interpréter autrement le texte de Pausanias : l'emploi de l'aoriste dans la phrase πρῶτοι ἐτάφησαν οὓς ἐν Θράκῃ ποτέ... ne permet pas, selon moi, de voir dans ces mots une indication topographique, comme s'il y avait : πρῶτος ὁ τάφος κεῖται ἐκείνων οὓς ἐν Θράκῃ ποτέ... En réalité, Pausanias a voulu consigner ici un fait historique, et, à l'en croire, ce fait historique serait le suivant : le plus ancien monument élevé au Céramique, pour recevoir dans une tombe commune les restes des citoyens morts à la guerre, date de l'année 464 ; en d'autres termes, c'est en 464 qu'a été instituée la cérémonie du Céramique.

Ce témoignage de Pausanias a paru acceptable à beaucoup de savants, avec cette correction toutefois, due à Ern. Curtius[8] :

[1] Pausanias (III, 14, 1) fait allusion à des discours prononcés tous les ans sur le tombeau de Léonidas à Sparte. La fête des Λεωνίδεια date peut-être du milieu du v^e^ siècle, du temps où furent ramenés des Thermopyles à Sparte les restes de Léonidas (Pausan., *ibid.*) ; mais les discours funèbres eux-mêmes ont une origine probablement beaucoup plus récente ; ils n'ont laissé, d'ailleurs, aucun souvenir dans la littérature.

[2] Remarquons en passant que le texte de Diodore ne peut pas être invoqué à l'appui de l'hypothèse suivant laquelle l'ἀγὼν ἐπιτάφιος aurait été célébré à Athènes dès le v^e^ siècle. Je laisse de côté cette question controversée, qu'a étudiée M. Albert Martin (*op. cit.*) et que n'a pas éclaircie la découverte de l'Ἀθηναίων πολιτεία d'Aristote (ch. LVIII). A vrai dire, il me semble douteux que l'ἀγὼν ἐπιτάφιος date du v^e^ siècle, et l'absence d'un concours de ce genre dans les *Suppliantes* d'Euripide ne fait que fortifier mes doutes.

[3] Levi (L.), *op. cit.* (cf. ci-dessus, p. 159, n. 2).

[4] Thuc., II, 35, 3.

[1] Thuc., II, 34.

[2] Pausan., I, 29, 4.

[3] C. I. A., I, 432 suiv.

[4] Pausan., I, 29, 4.

[5] Herod., IX, 75.

[6] Thuc., I, 100.

[7] Busolt, *Griech. Geschichte*, t. III (1897), p. 198, n. 5.

[8] Curtius (E.), *Zur Geschichte des Wegebaues bei den Griechen*, Berlin, 1853, p. 38 suiv. et *Die Stadtgeschichte von Athen*, Berlin, 1891, p. 119-120.

bien avant la défaite de Drabescos, l'usage existait de rapporter à Athènes les corps des soldats tués à l'ennemi ; dans le Céramique même se trouvait, selon Pausanias, le tombeau d'Athéniens qui avaient succombé dans une guerre contre Égine « avant l'expédition du Mède[1] », et il fallut faire une exception à la règle pour ensevelir à Marathon les victimes de la première invasion barbare[2]. Mais, dit Curtius, cet antique usage fut renouvelé et développé en 464, à l'occasion du désastre de Drabescos ; c'est alors que le Céramique, restauré, comme la ville entière, après la reconstruction de l'Acropole et des murs, devint le centre des cérémonies funèbres que décrit Thucydide.

Une étude plus approfondie des inscriptions funéraires du Céramique a, sinon renversé la théorie de Curtius, du moins démontré l'inexactitude de la date fournie par Pausanias. En effet, la plus ancienne de ces stèles[3], revue et commentée par M. U. Kœhler[4], appartient, non pas au monument de Drabescos, comme le pensait M. Kirchhoff, mais au monument érigé, l'année précédente, en l'honneur des Athéniens et des alliés morts en Chersonnèse et à Thasos. Il est bien vrai que l'affaire de Drabescos eut lieu sous le même archontat que la défection de Thasos (Ol. 78, 4 = 465-464) ; mais ce n'est pas une raison pour que les morts de ces deux campagnes aient été ensevelis dans la même tombe. Les listes funéraires que nous possédons ne portent jamais, dans l'intitulé, le nom d'un archonte athénien ; la période qu'elles embrassent ne coïncide donc pas avec une année civile ; et, de fait, quand les opérations militaires, commencées au printemps, se prolongeaient jusqu'à l'automne, comment aurait-on pu séparer, dans les honneurs funèbres du Céramique, les soldats tombés avant la fin de l'année civile de ceux qui avaient succombé après? La défection de Thasos s'étant produite dans l'été de 465, les soldats athéniens morts autour de cette ville furent ensevelis avec ceux qui avaient péri en Chersonnèse au début de la campagne, au printemps de la même année, et c'est la stèle dressée sur ce tombeau qui nous est parvenue par fragments. La tentative des Athéniens en Thrace et la défaite de

[1] Pausan., I, 29, 7.
[2] Thuc., II, 34, 5. — Pausan., I, 29, 4.
[3] C. I. A., I, 432.
[4] Kœhler, *Beiträge zur Geschichte der Pentekontaetie*, dans *Hermes*, t. XXIV (1889), p. 85-92.

Drabescos n'eurent lieu que dans l'hiver suivant (465-464), et les victimes de cette campagne ne purent recevoir les honneurs funèbres qu'à la fin de l'année 464 (Ol. 79, 1). Cette démonstration de M. Kœhler, appuyée par M. U. von Wilamowitz-Mœllendorff[1], me paraît probante, et elle entraîne, entre autres conséquences, une présomption très forte contre le texte de Pausanias, disons mieux, la condamnation certaine de ce témoignage.

Mais d'où vient l'erreur de Pausanias? C'est ce que M. von Wilamowitz explique avec une rare sagacité[2] : la stèle signalée comme la plus ancienne du Céramique faisait mention d'une campagne malheureuse des Athéniens en Thrace ; Pausanias aura cru (peut-être sur la foi d'un guide ou d'un périégète antérieur) que la défaite en question était celle de Drabescos, tandis qu'il s'agissait en réalité d'un désastre survenu onze ans auparavant, sous l'archontat de Phédon (Ol. 76, 1 = 476-475). Cette expédition des Athéniens dans la vallée du Strymon, après la prise d'Eion, en 475, n'est pas signalée par Thucydide ; mais elle figure dans un document qui présente les plus sérieuses garanties d'authenticité[3], et elle n'est plus mise en doute aujourd'hui par les historiens[4]. C'est donc en 475 qu'aurait été érigé au Céramique le premier tombeau de la série signalée par Pausanias ; c'est à cette date que remonterait l'organisation, ou, suivant Curtius, la restauration des cérémonies funèbres qui nous occupent.

Cette hypothèse s'accorde heureusement avec un autre fait que les historiens ont attribué longtemps, par erreur, à l'année 469-468, je veux parler de la prise de Scyros par Cimon et du transfert des ossements de Thésée à Athènes. C'est encore M. U. von Wilamowitz-Mœllendorff qui a rectifié sur ce point l'opinion traditionnelle[5] : l'anecdote racontée par Plutarque (Cimon et les neuf stratèges, ses collègues, invités par l'archonte Apséphion à se prononcer, comme juges du concours tragique, entre Eschyle et Sophocle) n'a plus, d'après l'interprétation nouvelle et certaine du passage[6], aucun rap-

[1] Wilamowitz-Mœllendorff (U. von), *Aristoteles und Athen*, 1893, t. II, p. 292, n. 4.
[2] Id., *ibid.*
[3] Æschin., *De falsa legat.*, 31, schol. — Ce document repose probablement sur l'*Atthide* d'Androtion.
[4] Cf. Busolt, *Griech. Gesch.*, t. III (1897), p. 102, n. 1, et p. 104, n. 1.
[5] Wilamowitz-Mœllendorff (U. von), *op. cit.*, t. I, p. 146, n. 41.
[6] Plut., *Cim.*, 8.

port chronologique avec l'expédition de Scyros. Dès lors la prise de cette île peut tout naturellement se rattacher à la campagne de Cimon sur les côtes de Thrace et à la prise d'Eion en 475; rien ne s'oppose à ce qu'on accepte sans correction le texte suivant de Plutarque : « Après les guerres médiques, sous l'archonte Phédon (476-475), aux Athéniens qui la consultaient la Pythie ordonna de recueillir les ossements de Thésée, de les déposer dans leur ville et de les y honorer[1]. » Si le nom de l'archonte ne soulève plus aucune objection, il y a lieu de penser que, dans la même année 475[2], après avoir pris Eion, Cimon avec sa flotte réduisit Scyros, alors occupée par une population de pirates, et rapporta de cette île les ossements précieux que les Athéniens accueillirent comme des reliques. Le dépôt de ces dépouilles augustes dans un tombeau digne d'elles fut l'occasion d'une cérémonie patriotique[3], et c'est à cette cérémonie que furent associés tous les soldats tués dans l'année, c'est-à-dire avant tout (car les victoires d'Eion et de Scyros avaient dû coûter la vie à peu d'hommes) les victimes du désastre éprouvé en Thrace.

Les organisateurs de cette fête funèbre, le vainqueur de Scyros et ses amis, choisirent, pour cette solennité, une date qui déjà sans doute appartenait au culte des morts, et c'est ainsi, selon l'hypothèse de M. Auguste Mommsen[4], qu'une fête ancienne analogue à celle des Ἐπιτάφια fut englobée dans les cérémonies nouvelles du culte de Thésée (du 6 au 9 *Pyanopsion*, fin d'octobre ou commencement de novembre). Il est certain qu'à l'origine tous les détails de ce culte ne furent pas réglés comme dans la suite ; mais dès lors était établi le double principe d'une fête publique sur la tombe des soldats morts pour la patrie et d'une cérémonie commémorative en l'honneur de Thésée.

L'institution du discours funèbre me paraît avoir suivi de près cette

[1] Plut., *Thes.*, 36.

[2] J'adopte la chronologie de M. U. von Wilamowitz, *op. cit.*, t. II, p. 299. — Busolt croit que la prise de Scyros eut lieu seulement un peu plus tard, entre 474 et 472.

[3] Les principaux textes relatifs aux monuments et au culte de Thésée à Athènes ont été réunis par M. A. Milchhöfer, dans ses *Schriftquellen zur Topographie von Athen*, répertoire précieux qui sert de préface à l'ouvrage de E. Curtius, *die Stadtgeschichte von Athen*, Berlin, 1891. — Je ne saurais aborder ici, bien entendu, la question archéologique que soulève la question du Théséion.

[4] La théorie de M. Aug. Mommsen (*Heortologie*, Leipzig, 1864) me semble avoir été bien défendue par M. Albert Martin, *op. cit.*, p. 17 suiv.

réorganisation de la fête des Ἐπιτάφια : je voudrais essayer de fixer les limites entre lesquelles on peut hésiter.

II

Les considérations qui vont suivre ont pour point de départ un texte de Denys d'Halicarnasse : tandis que les plus vieux poètes de la Grèce et les plus savants historiens parlent de concours funèbres (ἀγῶνες ἐπιτάφιοι) célébrés par Héraclès aux funérailles de Pélops, par Achille autour du bûcher de Patrocle, « seuls les poètes tragiques d'Athènes ont inventé, pour flatter la ville, des éloges prononcés sur la tombe des héros ensevelis par Thésée[1] ». Ce témoignage, un peu vague, puisque l'auteur ne cite pas un nom propre, m'avait semblé d'abord pouvoir se rapporter aux funérailles d'Egée. Nous savons, en effet, que les principales cérémonies des *Théseia* passaient pour tirer leur origine des incidents qui avaient signalé l'expédition de Thésée en Crète : de même que les Athéniens reconnaissaient dans les Πυανόψια et les Ὀσχοφόρια les circonstances du départ, dans les Κυβερνήσια la marche du vaisseau conduit par les deux pilotes Nausithoos et Phæax[2], ils célébraient, dans les *Epitaphia*, avec un mélange de cris de joie et de lamentations, les péripéties du retour, la nouvelle de la mort d'Egée et le deuil qui succédait à l'enthousiasme de la victoire[3]. N'est-ce pas par une allusion du même genre que les poètes tragiques auraient imaginé un éloge funèbre prononcé sur la tombe d'Egée, comme le plus ancien spécimen et le modèle des discours réellement tenus à l'époque historique sur la tombe du Céramique ?

Plusieurs objections s'opposent à cette hypothèse : d'abord Denys d'Halicarnasse ne parle pas d'un héros, mais de plusieurs, τοῖς ὑπὸ Θησέως θαπτομένοις ; puis Plutarque, qui décrit les funérailles d'Egée

[1] Dion. Halic., V, 17, 4 : ἀγῶνας μὲν γὰρ ἐπιταφίους τιθεμένους ἐπὶ τοῖς ἐνδόξοις ἀνδράσι γυμνικούς τε καὶ ἱππικοὺς ὑπὸ τῶν προσηκόντων ἱστορήκασιν, ὡς ὑπό τ' Ἀχιλλέως ἐπὶ Πατρόκλῳ καὶ ἔτι πρότερον ὑφ' Ἡρακλέους ἐπὶ Πέλοπι· ἐπαίνους δὲ λεγομένους ἐπ' αὐτοῖς οὐ γράφουσιν ἔξω τῶν Ἀθήνησι τραγῳδοποιῶν, οἳ κολακεύοντες τὴν πόλιν ἐπὶ τοῖς ὑπὸ Θησέως θαπτομένοις καὶ τοῦτ' ἐμύθευσαν.

[2] Plut., *Thes.*, 17-18.

[3] Id., *ibid.*, 22.

avec la préoccupation évidente de signaler le rapport de ces faits légendaires avec les cérémonies en usage de son temps, ne dit pas un mot du λόγος ἐπιτάφιος; d'ailleurs, les circonstances mêmes de la mort d'Egée, victime de son amour paternel, se prêtaient mal à servir de prétexte aux louanges décernées à des soldats morts pour leur patrie ; enfin aucun souvenir de cette prétendue invention des poètes tragiques ne subsiste dans leurs œuvres, non plus que dans les fragments des pièces aujourd'hui perdues.

Nous savons, au contraire, que la scène attique retentit à plusieurs reprises des paroles qu'un héros fameux par son éloquence faisait entendre aux funérailles de guerriers tombés les armes à la main et ensevelis par les soins de Thésée : il s'agit des Argiens conduits par Adraste au siège de Thèbes et ramenés à Eleusis pour y recevoir les honneurs de la sépulture. Tel était le sujet traité par Eschyle dans sa tragédie des *Eleusiniens* et par Euripide dans les *Suppliantes*. La seconde de ces pièces nous est parvenue : elle nous aide, avec un passage de Plutarque, à deviner le sens et l'esprit de la tragédie d'Eschyle.

Le texte de Plutarque[1] offre une légère difficulté d'interprétation, qui a donné lieu à une correction, suivant moi, inacceptable de Bergk[2]. Au nombre des exploits de Thésée, Plutarque rappelle, d'après la légende athénienne, le secours prêté au roi d'Argos, Adraste, pour obtenir des Thébains le droit de relever et d'ensevelir les cadavres des Argiens. L'intervention de Thésée, dit Plutarque, fut non pas guerrière, comme le prétend Euripide dans sa tragédie, mais pacifique, et elle eut pour effet la conclusion d'un traité (πείσας καὶ σπεῖσάμενος), le premier, selon Philochore, qui ait réglé la question des morts sur le champ de bataille (περὶ νεκρῶν ἀναιρέσεως). Sur ce dernier point, Plutarque croit devoir corriger Philochore, en restituant à Héraclès le mérite d'un acte que la tradition athénienne attribuait à Thésée ; puis il ajoute que les tombes des soldats argiens se voyaient de son temps à Eleuthères, celles des chefs à Eleusis[3], et « c'était là encore une faveur que Thésée avait accordée à Adraste, καὶ τοῦτο Θησέως Ἀδράστῳ χαρισαμένου ». A la suite de ces mots on lit : καταμαρτυροῦσι δὲ τῶν Εὐριπίδου

[1] Plut., *Thes.*, 29.
[2] Bergk, *Griech. Literaturgesch.*, t. III, p. 532, n. 203.
[3] Cf. Pausan., I, 39, 2.

Ἱκετίδων οἱ Αἰσχύλου Ἐλευσίνιοι, ἐν οἷς καὶ ταῦτα λέγων ὁ Θησεὺς πεποίηται. Bergk, dans une note d'ailleurs fort obscure, semble rapporter cette phrase à celle qui précède immédiatement, et il croit que les mots καὶ ταῦτα λέγων représentent simplement καὶ τοῦτο Θησέως Ἀδράστῳ χαρισαμένου ; cette explication, dans l'état actuel du texte, donnerait à la phrase le sens suivant : « Au témoignage d'Euripide dans les *Suppliantes* s'oppose celui d'Eschyle dans les *Eleusiniens*, tragédie où Thésée est représenté tenant ce langage à Adraste. » Or ce sens est absurde, puisque l'accord existe, au contraire, entre les deux pièces sur le fait de la sépulture des Argiens à Eleusis. Bergk propose donc de corriger ainsi le texte de Plutarque : συμμαρτυροῦσι δὲ ταῖς Εὐριπίδου Ἱκετίσιν οἱ Αἰσχύλου Ἐλευσίνιοι. Mais, à mon avis, la correction est toute gratuite, et c'est bien un désaccord (καταμαρτυροῦσι...) que Plutarque veut signaler ici entre les deux œuvres; c'est une contradiction entre la légende rapportée par Euripide et la réalité des faits, attestée par Eschyle. Euripide prétend que les Thébains n'ont cédé qu'à la force les cadavres de leurs ennemis : voilà le crime dont Plutarque veut à tout prix laver la mémoire de ses ancêtres. Aussi invoque-t-il, après le témoignage de Philochore et de la plupart des Grecs, l'autorité d'Eschyle, qui, dans les *Eleusiniens*, représentait Thésée *tenant précisément ce langage*, καὶ ταῦτα λέγων, c'est-à-dire déclarant qu'il avait triomphé des Thébains, non pas par la force, mais par la persuasion[1].

La tragédie d'Eschyle ne supposait donc pas, comme celle d'Euripide, une résistance impie des Thébains aux représentations pacifiques de Thésée ; elle ne respirait pas au même degré la haine de Thèbes ; mais d'ailleurs elle avait bien, par son sujet même, le caractère d'un hymne à la gloire de Thésée et d'Athènes : en même temps que le héros vengeur du droit opprimé, elle célébrait la ville toujours prête à offrir un asile aux malheureux. Ce caractère nous permet-il de rapporter cette pièce à un moment déterminé dans la carrière dramatique d'Eschyle ? Je le crois, mais à condition de répondre d'abord à une objection.

La légende de Thésée, dira-t-on, ne date pas de l'expédition de Cimon à Scyros, c'est-à-dire, dans notre hypothèse, de l'année 475.

[1] Au lieu de καὶ ταῦτα λέγων, Sintenis a proposé d'écrire ταῦτα λέγων, en transportant la particule καί dans la proposition précédente, avant οἱ Αἰσχύλου Ἐλευσίνιοι. Mon interprétation me paraît prouver que καί est nécessaire devant ταῦτα λέγων.

Depuis longtemps implantée en Attique, elle y avait fait de rapides progrès vers le milieu du VI^e^ siècle, au temps de Pisistrate et de ses fils[1] ; loin d'avoir disparu depuis lors, elle fournissait aux Athéniens, avant la bataille de Platées, plusieurs arguments, que mentionne Hérodote[2], à l'appui de leurs revendications pour une place d'honneur parmi les Grecs : si dès cette époque le secours prêté aux Héraclides et l'intervention de Thésée en faveur d'Adraste pouvaient être cités comme des faits connus de tout le monde, pourquoi Eschyle n'aurait-il pas, dès ses premières œuvres, et bien avant l'année 475, célébré dans une tragédie la générosité d'Athènes et de son héros national ?

On oublie trop, à mon sens, que ce texte d'Hérodote est tiré d'un discours, et que la valeur historique des discours dans Hérodote est en général assez mince. Ici en particulier la tradition fournissait peut-être à l'historien le souvenir d'une querelle entre Athènes et Tégée sur une question de préséance ; mais c'était tout : sur ce thème Hérodote a développé complaisamment les titres de chacune des deux cités à la place qu'elle revendiquait. Aussi l'artifice de ces harangues apparaît-il par endroits avec évidence : quand les Athéniens rappellent leur victoire de Marathon, ils se vantent d'avoir triomphé de quarante-six nations ; or ce chiffre est exactement celui auquel Hérodote a évalué précédemment l'armée de terre de Xerxès[3] ; c'est donc bien l'historien qui parle, et non l'orateur d'Athènes. Je ne doute pas qu'il ne faille attribuer de même à une influence athénienne, contemporaine du séjour d'Hérodote dans cette ville, le développement qu'il consacre aux exploits légendaires de Thésée : les Héraclides, Adraste, les Amazones, la guerre de Troie, tels sont les souvenirs fameux qu'évoquèrent les Athéniens, non pas, que je sache, au temps de Platées, mais plus tard, lorsque, placés à la tête d'un empire maritime, ils voulurent proclamer bien haut leurs droits à la suprématie. Avant de servir de lieux communs aux auteurs de panégyriques officiels, ces exploits

[1] C'est vers cette époque qu'apparaissent, dans la série des vases peints de style archaïque, les scènes tirées de la légende de Thésée. Cf. BUSOLT, *Griech. Gesch.*, t. II (2^e^ édition), p. 331-332.

[2] HÉROD., IX, 27 : τοῦτο δὲ Ἀργείους τοὺς μετὰ Πολυνείκεος ἐπὶ Θήβας ἐλάσαντας, τελευτήσαντας τὸν αἰῶνα καὶ ἀτάφους κειμένους, στρατευσάμενοι ἐπὶ τοὺς Καδμείους ἀνελέσθαι τε τοὺς νεκροὺς φαμεν καὶ θάψαι τῆς ἡμετέρης ἐν Ἐλευσῖνι.

[3] HÉROD., VII, 60-80.

mythiques de Thésée s'étaient étalés, en peinture et en sculpture, sur les murs des temples et des portiques ; mais tout ce mouvement artistique et littéraire date certainement des années qui suivirent l'organisation de l'hégémonie athénienne[1] ; il ne l'a pas précédée, comme on pourrait le conclure du texte mal interprété d'Hérodote.

La même observation entraîne une autre conséquence : si Hérodote parle, en cet endroit même, non pas d'une simple intervention pacifique, mais d'une expédition militaire de Thésée contre Thèbes, il ne faut pas croire que cette tradition, mise au théâtre par Euripide, soit nécessairement aussi ancienne que la version différente rapportée par Eschyle ; elle peut fort bien dater seulement de l'époque où Hérodote écrivit cette partie de son ouvrage, c'est-à-dire soit des premières années de la guerre du Péloponèse, selon la théorie de M. Kirchhoff, soit d'une quinzaine d'années auparavant. Dans tous les cas rien ne prouve que cette variante remonte jusqu'au temps de la bataille de Platées.

Le témoignage d'Hérodote ainsi écarté, Eschyle reste le plus ancien auteur qui nous fasse connaître la légende athénienne de Thésée et Adraste. Est-ce à dire qu'il en soit lui-même l'inventeur ? Je ne le pense pas. Parmi les témoignages d'époque postérieure qui ont trait à cette légende, il y en a un qui nous apparaît comme indépendant de la tradition dramatique établie par Eschyle et suivie par Euripide : Apollodore nous apprend qu'Adraste, pour implorer du secours contre les Thébains, vint à Athènes et se réfugia en suppliant près de l'autel de la Pitié (Ἐλέου βωμός)[2]. Il semble très vraisemblable qu'Eschyle, voulant mettre sur la scène à la fois la prière d'Adraste et les funérailles des héros argiens, dont on montrait la tombe près d'Eleusis, ait transporté dans le sanctuaire des deux déesses le lieu où Adraste adressait sa prière à Thésée. Je ne vois pas, au contraire, comment, si la version d'Eschyle était la plus ancienne, l'autre aurait pu s'accréditer dans la suite. Ainsi, selon la tradition, à mon avis, la plus ancienne, Adraste venait à Athènes implorer le secours de Thésée, et peut-être

[1] C'est ce qu'a bien montré M. K. Robert dans ses études récentes sur les peintures qui décoraient le Pœcile et sur les autres œuvres attribuées à Polygnote : *Die Marathonschlacht in der Poikile*, Halle, 1895. Pendant tout le temps que dura l'influence de Cimon, Thésée fut particulièrement en honneur, et réciproquement « toute glorification de Thésée servit la gloire de Cimon » (*ibid.*, p. 45).

[2] APOLLOD., III, 7, 1.

la fondation même de l'autel de la Pitié se rattachait-elle à cette version primitive de la légende. Cette hypothèse ne nous ferait pas remonter au-delà de la première moitié du VI^e^ siècle, s'il est vrai, comme l'a montré Curtius, que ces abstractions divinisées, telles que Αἰδώ, Ἔλεος, Ὁρμή, Φήμη et d'autres, datent d'une transformation religieuse contemporaine de Solon[1]. C'est à cette époque que prit naissance à Athènes la légende qui faisait intervenir Thésée dans l'affaire d'Adraste et des Thébains, en même temps sans doute qu'une légende analogue, inspirée par le même esprit : Thésée et les Héraclides[2]

Eschyle trouvait donc dans les traditions pieuses d'Athènes les éléments essentiels de sa tragédie ; mais la figure légendaire de Thésée avait perdu assurément de son éclat pendant les années qui précédèrent les guerres médiques. Autrement, comment l'oracle de Delphes aurait-il senti le besoin en 475 de réveiller le zèle des Athéniens pour leur héros national? En d'autres termes, puisque la Pythie de Delphes ne fit sans doute que répondre aux suggestions d'un parti qui voulait ranimer le culte du grand ancêtre, comment les Athéniens auraient-ils compris et accueilli un pareil oracle, si déjà auparavant la vaillance, la générosité, le dévoûment chevaleresque de Thésée avait été l'objet d'une tragédie, pompeusement représentée sur le théâtre de Dionysos ? Athènes elle-même ne pouvait guère avant cette date s'entendre décerner les louanges que comportait le sujet des *Eleusiniens*. Même après sa victoire de Marathon, elle n'avait pas eu le sentiment de sa supériorité et de sa grandeur, au même degré que plus tard, après la retraite définitive des Perses, quand elle se trouva placée à la tête de l'alliance de tous les Grecs. C'est Cimon qui, pour réhabiliter la mémoire de son père et pour entretenir l'esprit belliqueux contre les barbares, entreprit de rehausser, avec la gloire de Marathon, les vieilles légendes du passé. Le culte restauré de Thésée fut le signal et le point de départ de toute une série d'institutions et d'œuvres qui concoururent au même but. A ce moment aussi, dans les années qui suivirent 475, Eschyle se fit l'écho de l'admiration unanime qui se manifestait pour Athènes et pour Thésée dans les poèmes de

[1] Curtius (E.), *die Stadtgeschichte von Athen*, p. 64-65.
[2] Les Héraclides, eux aussi, se réfugient sur l'autel de la Pitié. Cf. Apollod., II, 8, 1.

Bacchylide[1] et jusque dans les dithyrambes de Pindare (474)[2] : la tragédie des *Perses* (472), malgré ses accents religieux et profondément humains, répond à un sentiment analogue. Le même esprit de gravité religieuse et de patriotique fierté dut animer la tragédie des *Eleusiniens*, que je considère sans hésitation comme inspirée par les événements qui, en 475, ramenèrent l'attention sur Thésée.

Après avoir fixé la date la plus haute où l'on puisse, selon moi, faire remonter la pièce d'Eschyle, peut-être ne sera-t-il pas difficile de déterminer maintenant la date la plus basse.

Aussi longtemps que n'était pas connue la didascalie des *Sept contre Thèbes*, c'est-à-dire, avec la date de cette pièce, la composition de la tétralogie dont elle faisait partie, la critique s'est épuisée en combinaisons ingénieuses pour établir un lien entre les différentes tragédies thébaines du poète. Mais nous savons aujourd'hui que la pièce des *Sept* a été représentée en 467, sous l'archontat de Théagénidès, Ol. 68,1, avec le *Laïos*, l'*Œdipe* et le *Sphinx*, de sorte que les savants s'accordent pour rapprocher dans une seconde trilogie les trois autres pièces intitulées : Ἀργεῖαι, Ἐλευσίνιοι, Ἐπίγονοι[3]. Cette découverte, intéressante à tant d'égards, nous permet de distinguer deux tendances distinctes dans la manière dont le poète avait traité cet antique sujet de la Thébaïde : d'une part, dans la trilogie des *Sept*, il se plaçait à Thèbes même, et en quelque sorte au point de vue thébain, tout entier occupé à suivre, avec une religieuse sympathie, la fatalité qui s'acharne à la famille de Laïos ; de l'autre, considérant les choses du dehors, et plutôt au point de vue argien, il représentait d'abord la douleur des mères argiennes, pleurant sur leurs fils morts et privés de sépulture; puis Adraste éperdu, implorant la pitié des Eleusiniens, et obtenant de Thésée un secours qui assurait aux sept chefs les honneurs de magnifiques funérailles ; enfin, les fils de ces héros, les Ἐπίγονοι, devenus les vengeurs de leurs pères. De ces deux séries thébaines, quelle est la plus ancienne ? Une raison matérielle pourrait presque nous décider

[1] Cf. les poèmes XVII, XVIII et XIX de Bacchylide, dans l'édition *princeps* de Kenyon (1897).
[2] Le fameux dithyrambe de Pindare en l'honneur d'Athènes date, selon M. U. von Wilamowitz (*op. cit.*, t. II, p. 300), de la première moitié de l'année 474.
[3] Les diverses hypothèses émises à ce sujet sont résumées et discutées par Wecklein, dans le second volume de son édition la plus récente d'Eschyle (collection Zographos), Αἰσχύλου δράματα σωζόμενα, t. II (1896), p. 587-589.

à soutenir que la trilogie des *Sept* est postérieure à l'autre : on a remarqué qu'un récit de la bataille proprement dite, de la lutte suprême livrée sous les murs de Thèbes, manque dans la pièce d'Eschyle, et on a cherché la cause de cette lacune dans des remaniements que la fin de la pièce aurait subis[1]. Au lieu de recourir à cet argument contestable, il y a lieu peut-être de supposer qu'Eschyle avait déjà traité ce sujet et qu'il n'a pas cru devoir le reprendre en 467[2] : n'était-ce pas justement la trilogie des Ἐλευσίνιοι qui lui avait auparavant fourni l'occasion de peindre cette bataille ? Mais une raison meilleure encore se tire, je crois, de l'idée que nous pouvons nous faire du développement du génie dramatique chez Eschyle. Si, dès le début de sa carrière, Eschyle dut s'élever fort au-dessus des inspirations mesquines d'un patriotisme étroit, et si, par exemple, sa tragédie des *Suppliantes*, la plus ancienne sans doute de celles que nous ayons conservées, respire déjà un esprit purement hellénique[3], il n'en est pas moins vrai que le soldat de Salamine et l'auteur dramatique ne durent jamais mieux s'accorder que dans les années qui suivirent de plus près les victoires d'Athènes : la tragédie des *Perses* nous montre comment le poète sut concilier son patriotisme ardent avec son idéal tragique, et c'est vers le même temps qu'il dut se plaire aussi à célébrer non pas la bravoure des chefs Thébains (Thèbes était encore, aux yeux de trop de gens, la ville alliée des Perses)[4], mais la vaillance des Argiens, et surtout la magnanimité d'Athènes. Quelques années après, de plus en plus pénétré du rôle que la fatalité divine joue dans le monde, il s'attacha à en montrer les effets terribles dans la famille d'Œdipe (467), comme il devait le faire plus tard dans celle d'Agamemnon (458). Comme on ne peut guère supposer d'ailleurs que ces deux conceptions, si profondément différentes, des légendes relatives au siège de Thèbes se soient présentées à son esprit à moins de plusieurs

[1] Bergk, *Griech. Literaturgesch.*, t. III, p. 302 suiv.

[2] Wilamowitz-Mœllendorff (U. von), *die sieben Thore Thebens*, dans *Hermes*, t. XXVI (1891), p. 227, n. 1.

[3] C'est une observation excellente de M. Weil, dans sa thèse latine *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, Paris, 1844, p. 12-13.

[4] L'animosité contre Thèbes se traduisait parfois à cette époque, dans les œuvres d'art, sous la forme mythique qu'aimaient les Grecs. Dans le temple d'Athéna Aréia à Platées, le peintre Onasias avait représenté l'expédition des Sept Chefs (Pausan., IX, 4, 1), et M. K. Robert, après Welcker et d'autres savants, reconnaît là une allusion au siège que les Grecs confédérés avaient mis devant Thèbes après la bataille de Platées (*die Marathonschlacht*, p. 65).

années d'intervalle, c'est avant l'année 470 (et plus près sans doute de 475 que de 470) que j'inclinerais à placer la pièce des *Eleusiniens*. Ainsi se trouvent singulièrement rapprochées les limites que nous avions à déterminer.

Reste à savoir comment la tragédie d'Eschyle a pu justifier cette assertion de Denys d'Halicarnasse, que les funérailles des Argiens avaient donné lieu, sur la scène attique, à une sorte de représentation héroïque du λόγος ἐπιτάφιος. Pour la pièce d'Euripide, que nous possédons, cette idée s'explique sans peine : nous y voyons en effet les dépouilles des Argiens rapportées de Thèbes par les soldats de Thésée et accueillies par les lamentations funèbres du chœur; nous entendons leurs vertus célébrées par Adraste, à la prière du roi d'Athènes, dans un discours qui, par plus d'un trait, rappelle les produits ordinaires de l'éloquence d'apparat : l'éloge des morts y sert d'instruction aux vivants; c'est un enseignement pour la jeunesse que Thésée demande à Adraste[1], et l'orateur, répondant à ce vœu, termine son oraison funèbre par des pensées générales et des conseils sur l'influence d'une bonne éducation[2]. Certes nous n'imaginons pas qu'Eschyle ait composé une œuvre aussi pénétrée d'idées modernes, aussi pleine d'allusions aux événements et aux soucis contemporains[3]. Mais enfin Denys d'Halicarnasse ne parle pas d'un seul poète tragique ; il en connaît plusieurs qui ont fait prononcer sur la scène l'éloge funèbre des Argiens ; or Eschyle avait traité ce sujet : n'est-ce pas lui aussi que vise Denys d'Halicarnasse ?

Cette hypothèse me semble pleinement confirmée par le discours même d'Adraste dans Euripide : le ton général de ce morceau, et certains détails particuliers, donnent à penser que le poète, suivant son habitude, imite une scène d'un de ses prédecesseurs, en la dénaturant et en la parodiant. Tous les éloges qu'il décerne aux chefs argiens se rapportent à des vertus qu'on ne s'attendait guère à entendre louer dans cette affaire : Capanée est modeste, frugal et sincère ; Etéocle, inaccessible aux séductions de l'or ; Hippomédon, dur à la fatigue, ardent à la chasse, ennemi des plaisirs qui amollissent

[1] Eurip., *Suppl.*, v. 843.

[2] Id., *ibid.*, v. 911-917.

[3] Tous les critiques ont mis en lumière l'intérêt d'actualité qu'offrait la pièce d'Euripide. Une des dernières dissertations sur ce sujet est celle de M. Lugge : *Quomodo Euripides in Supplicibus tempora sua respexerit*, Monasterii Guestfalorum, 1887.

l'âme et le corps ; Parthénopée, le modèle des *étrangers domiciliés ;* Tydée, meilleur soldat qu'orateur. Et, s'il célèbre uniquement ces qualités morales, Euripide a bien soin de dire que c'est avec intention : comment reproduire les circonstances de la lutte où ces guerriers ont succombé, le nom de leurs adversaires, les coups qu'ils ont donnés et reçus ? Ce serait une chose ridicule[1]. Rien ne ressemble plus à une parodie que toute cette scène ; et quelle œuvre Euripide pouvait-il bien parodier ? La fameuse description des chefs dans la tragédie des *Sept contre Thèbes?* Mais la situation n'est pas la même : dans les *Sept*, Eschyle dépeint les Argiens avant la lutte, au moment où les adversaires en présence s'adressent mutuellement des menaces ; dans les *Suppliantes* Euripide se refuse à décrire les péripéties de la bataille, parce que la mêlée ne permet pas de reconnaître les exploits de chaque combattant. Pour que la parodie produise tout son effet, il faut qu'elle vise une description de bataille, et je ne crois pas qu'on puisse imaginer rien de mieux qu'un discours d'Adraste dans les *Eleusiniens* d'Eschyle. Aussi bien avons-nous déjà observé que le poète avait dû composer, avant les *Sept*, une peinture de la catastrophe finale des chefs argiens : ce morceau trouvait naturellement sa place dans le discours funèbre que nous attribuons à Adraste.

Ce rôle oratoire du roi d'Argos dans la tragédie des *Eleusiniens* était-il donc de l'invention d'Eschyle ? Le talent d'orateur d'Adraste était déjà proverbial au temps de Tyrtée : on vantait la douceur, la force persuasive de son éloquence, au même titre que la richesse royale de Pélops[2]. Platon, voulant désigner les maîtres de la parole, cite Adraste, à la voix douce comme le miel, l'orateur des temps héroïques, à côté de Périclès, l'orateur moderne par excellence[3]. Cette réputation reposait sans doute sur les légendes thébaines, sur

[1] Eurip., *Suppl.*, v. 846.

[2] Tyrtæ., fr. 12, v. 7-8 : οὐδ' εἰ Ταντα λίδεω Πέλοπος βασιλεύτερος εἴη, γλῶσσαν δ' Ἀδρήστου μειλιχόγηρυν ἔχοι.

[3] Plat., *Phaedon.*, p. 269 A : τὸν μελίγηρυν Ἄδραστον ἢ καὶ Περικλέα. Ast et Stallbaum estiment que, sous le nom d'Adraste, Platon désigne, d'une manière voilée, Antiphon de Rhamnonte. Mais M. W. H. Thompson, dans son édition du *Phèdre* (1868), fait remarquer qu'Antiphon n'était pas cité par les critiques anciens comme un modèle de douceur (μελίγηρυν), bien au contraire (Dionys. Halic., *De comp. verb.*, p. 52 Reiske), et que Platon lui-même, dans le *Ménexène*, fait à Antiphon une allusion qui n'a rien de flatteur (p. 236 A). La pensée de Platon, dans le passage du *Phèdre*, est donc bien d'opposer à Périclès un orateur de l'âge héroïque.

ce poème de la *Thébaïde*, que des allusions éparses chez les auteurs, jointes à l'imitation du poète latin Stace, permettent de restituer par hypothèse. L'éloquence d'Adraste s'y déployait en plus d'une circonstance, ne fût-ce que pour entraîner les chefs argiens au siège de Thèbes ; mais, suivant Welcker[1], elle triomphait surtout, à la fin de la campagne, en obtenant des Thébains le droit de relever les morts et de dresser sur le champ de bataille les sept bûchers destinés aux cadavres des Argiens. Telle était la tradition thébaine[2], et Pindare, qui nous la rapporte, cite même un mot éloquent d'Adraste, mot emprunté, suivant le scholiaste, à la Thébaïde elle-même[3]. Tandis que les sept bûchers se dressaient dans la plaine de Thèbes, le fils de Talaos, Adraste, fit entendre sur Amphiaraos cette parole : « Je pleure celui qui était l'œil de mon armée, à la fois bon devin et bon combattant! »

La légende athénienne, en attribuant à Thésée le mérite d'avoir ramené les Thébains à des sentiments de justice et d'humanité, réduisit assurément la part d'Adraste ; mais le souvenir des paroles prononcées par le roi d'Argos en l'honneur de ses compagnons ne disparut pas complètement de l'imagination populaire. Du moins Eschyle utilisa-t-il ce souvenir de la façon la plus heureuse, en prêtant à Adraste le rôle d'orateur dans les funérailles que présidait Thésée. Mais ce rôle, je doute que le poète l'eût développé en une scène entière si, dans le temps où il composait sa tragédie, l'usage ne se fût introduit à Athènes d'honorer par un discours public, dans une cérémonie solennelle, les guerriers morts pour la patrie. Sans y songer peut-être, il eut le sentiment que le public athénien verrait volontiers sur la scène une représentation anticipée, une image des fêtes patriotiques du Céramique, et, dans une tragédie où dominait la pitié pour les mères argiennes, avec une vive admiration pour la générosité d'Athènes et de Thésée, il fit entendre les accents qui

[1] Welcker, *Epischer Cyklus*, t. II, p. 367 suiv.

[2] M. E. Bethe, dans ses *Thebanische Heldenlieder* (Leipzig, 1891) n'est pas de cet avis : il croit que l'ancien poème cyclique ne connaissait pas plus que l'*Iliade* elle-même l'usage de rendre les cadavres après la bataille. Selon lui, c'est Pindare qui, le premier, imagina, pour atténuer la rudesse de ces traditions primitives, des funérailles présidées par Adraste (*op. cit.*, p. 94-99). La démonstration de M. Bethe ne me semble pas en elle-même convaincante ; mais en outre elle présente à mes yeux cette difficulté : si la légende thébaine n'avait pas connu le fait des funérailles accordées aux Sept Chefs, comment, dès le vi^e^ siècle, la légende athénienne aurait-elle pu faire intervenir Thésée dans ce rôle ?

[3] Pind., *Ol.*, VI, 15, schol. : ταῦτα εἴληφεν ἐκ τῆς κυκλικῆς Θηβαΐδος.

pouvaient inspirer aux jeunes Athéniens le courage militaire et le dévoûment à la patrie.

L'usage du λόγος ἐπιτάφιος me paraît donc avoir suivi de près la réforme des cérémonies funèbres du Céramique, c'est-à-dire le transfert des ossements de Thésée à Athènes. Le même homme d'Etat, qui avait contribué plus que personne à ranimer le culte de Thésée voulut travailler à développer dans le peuple des sentiments conformes à l'idéal que représentait la légende sans cesse renouvelée du héros. Aussi longtemps qu'il fut puissant dans la ville, il poursuivit le même but, et l'une des premières manifestations de cette généreuse pensée, la plus durable aussi, fut l'institution du discours funèbre.

Quant à la légende athénienne de Thésée et Adraste, elle prit place, grâce à Eschyle, dans les souvenirs les plus chers de la démocratie athénienne : elle devint, avec celle de Thésée et des Héraclides, une source inépuisable de développements oratoires, et de bonne heure les hommes d'Etat qui continuèrent la tradition établie par Cimon s'emparèrent de ces lieux communs pour en orner leurs discours. Mais alors il ne suffit plus au peuple d'entendre dire que Thésée avait obtenu de Thèbes, par la persuasion, la reddition des cadavres argiens : la ville impie n'avait, disait-on, cédé qu'à la force, et il avait fallu une bataille en règle pour la réduire. Cette version nouvelle, quoique déjà dans Hérodote, me semble empruntée par l'historien aux lieux communs de l'éloquence démonstrative, et c'est de là aussi qu'elle a passé dans la tragédie d'Euripide. Mais, après avoir fourni au poète dramatique l'occasion d'un beau récit de bataille[1], elle n'a pas pénétré, ce semble, très profondément dans les traditions populaires. Elle figure, en effet, dans l'*Epitaphios* attribué à Lysias[2], et elle n'est pas ignorée d'Isocrate, qui l'adopte, suivant les circonstances, plutôt que la tradition contraire[3] ; mais je ne sache pas que, parmi les exploits de Thésée, la lutte du héros contre les Thébains ait jamais donné lieu à quelqu'une de ces représentations figurées que les peintres de vases tiraient volontiers des grands modèles de la peinture et de la sculpture contemporaines.

Am. Hauvette.

1 Eurip., *Suppl*, v. 650 suiv.
2 [Lys.,] *Epit.*, 7-10.
3 Isocr., *Panegyr.*, 51 suiv.; *Panathen.*, 168-174.

AD TRAGICORUM GRÆCORUM FRAGMENTA

EX ALTERA AUGUSTI NAUCKII RECENSIONE

Henrico Weilio, in nulla litterarum antiquarum parte hospiti, iuveni senique præ ceteris fere tragœdiam græcam curæ cordique fuisse novimus. Quare rem neque ἀπροσδιόνυσον facturum me existimo neque summo philologo, quem iuxta cum civibus exteri omnes veneramur, fortasse iniucundam, si in hoc gratulatorio volumine solvere conabor quasdam ἀπορίας, quas immortale Nauckii opus, nescio quota vice lectum, nuper relectum mihi obtulit. Hoc unum vereor, ne vir illustrissimus *triseclisenex*, cuius aciem mentis non debilitasse tantam senectutem recentissima eius opera testantur, eas difficultates ipse me felicius removeat. Sed enim a tanto viro superari, cui quæso turpe est?

Æschyli fr. 192 :

φοινικόπεδόν τ' ἐρυθρᾶς ἱερὸν
χεῦμα θαλάσσης,
χαλκοκέραυνόν τε παρ' Ὠκεανῷ (Ὠκεανοῦ cum Wieselero)
λίμναν παντοτρόφον Αἰθιόπων,
ἵν' ὁ παντόπτας Ἥλιος (Ἅλιος ?) αἰεὶ
χρῶτ' ἀθάνατον κάματόν θ' ἵππων
θερμαῖς ὕδατος
μαλακοῦ προχοαῖς ἀναπαύει.

Adnotat Nauck ad versum 7 « θερμαῖς num ferri possit dubito ». Procul dubio ferri nequit, sed adiectivum pertinet ad equos cælesti itinere fessos et *ealidos*, itaque ἵππων θερμῶν reponere non dubito. Non magis versus 3 sanum esse χαλκοκέραυνον animadvertit Hermann, apte coniciens χαλκομάραυγον; quia tamen μαραυγεῖν, μαραυγία apud recentiores tantum reperiuntur, equidem potius rescripserim χ'αλκαμάρυγόν τε κτλ., licet sententiæ convenire etiam excogitatum a Weilio χαλκαστέροπαν minime negem.

Æschyli fr. 275 :

ἐρῳδιὸς γὰρ ὑψόθεν ποτώμενος
ὄνθῳ σε πλήξει νηδύος χειλώμασιν·
ἐκ τοῦ δ' ἄκανθα ποντίου βοσκήματος
σήψει παλαιὸν δέρμα καὶ τριχορρυές.

Felicissima et tantum non certa mihi videtur Nauckii emendatio ΚΕΝΩΜΑCΙΝ pro ΧΕΙΛΩΜΑCΙΝ, neque quomodo Robinson Ellis suam coniecturam τιλήμασιν, vocabulum comico quam tragico sermone convenientius, præclaro invento præferre potuerit intelligo. Miror autem neminem quod sciam hæsisse in σήψει manifeste corrupto, requiritur enim rumpendi aut perforandi aliquod verbum. Vix sufficit τύψει, sed correxerim aut ῥήξει aut potius ἐρύψει, coll. Homero ε, 426 ἔνθα κ' ἀπὸ ῥῖνους ἐρύψει. Verbo simplici et alii utuntur et Euripides *Elect.* 150, *Hecub.* 155.

Æschyli fr. 309 :

ἐγὼ δὲ χοῖρον καὶ μάλ' εὐθηλούμενον
τόνδ' ἐν ῥοθοῦντι κριβάνῳ θήσω. κτέ.

Sententiæ prospicit Blaydesii coniectura εὐθηλῆ λαβών, sed litteris traditis similius est quod, collato Leonida Tarentino in *Anthologia Palatina*, VI 203, proponere ausim εὐθηλήμονα. Quot vocabula seriores illi poetæ antiquioribus debeant plurimis exemplis nuperrime nos docuit Bacchylides redivivus in editione principe Kenyonis.

Hoc et duo sequentia fragmenta e satyrico aliquo dramate sumta videntur.

Æschyli fr. 334 :

ἄειλα πεδία.

Campi magis aprici quam umbrosi esse solent, quocirca Æschylum ita inferos vocasse suspicor. — Cf. Eur. *Herc.*, 607: ἀνελθὼν ἐξ ἀνηλίων μυχῶν Ἄιδου Κόρης τ' ἔνερθεν, et *Alc.*, 851 : εἶμι τῶν κάτω Κόρης ἄνακτός τ' εἰς ἀνηλίους δόμους.

Sophoclis fr. 144 :

σὺ δ' ἐν θρόνοισι γραμμάτων πτύχας ἔχων
νέμ' (i. e. ἀναγνῶθι) εἴ τις οὐ πάρεστιν ὃς ξυνώμοσεν.

Permirus locus scriptis servandis solium videtur. Vix dubito quin verum sit :

σὺ δ' ἐν δόμοισι κτέ.

Sophoclis fr. 234, ubi describitur fabulosa illa uva, quæ in Eubœa unius diei spatio ad maturitatem pervenire credebatur, duo ultimi versus corruptissimi sic feruntur in libris :

δείλῃ δὲ πᾶσα τέμνεται βλαστουμένη
ὅπωρα καλῶς κἀνακίρναται ποτόν.

Meineke κλάστου χερὶ sive τέχνῃ acute coniecit, mihi magis χερὶ placet quam τέχνῃ, licet hæc sit lenior mutatio, neque etiam maiore lenitate abripi me patiar ut utrique præferam κλάστου μένει, quod minus aptum potest videri. In altero versu pro depravato adverbio καλῶς nescio fere an reponendus sit dativus commodi βάκχαις,

invitante scholio ad *Iliad.* N 21: κατὰ γὰρ τὰς ἐτησίους τοῦ Διονύσου τελετὰς ὀργιαζουσῶν τῶν μυστίδων γυναικῶν βλαστάνουσιν αἱ καλούμεναι ἐφήμεροι ἄμπελοι κτέ.

Sophoclis fr. 270. Hesychius ἀελλόθριξ· ποικιλόθριξ· ἢ πυρεωρούς (παρεωρούς?) καὶ Cʼνεχεῖς ἔχουσα τὰς τρίχας, παρὰ τὴν ἄελλαν Σοφοκλῆς Ἰνάχῳ.

Agitur de capillis *incompositis* itaque aut καὶ ἀσυνεχεῖς aut καὶ ⟨οὐ⟩ συνεχεῖς verum est. Quia vero ἀσυνεχής extare non videtur, hoc probabilius.

Eiusdem fr. 403. Hesychius ἀνόρεος πόλεμος· ἀνδρεῖος, ὁ πρὸς τοὺς ἄνδρας. Σοφοκλῆς Ναυπλίῳ.

Admodum mihi suspectum est adiectivum ἀνόρεος, quia nullum extitit extra compositionem substantivum ἄνωρ. Grammatico videtur imposuisse scripturæ vitium ἀνΟρεος pro ἀνΘρεος sive potius ἀνέριος.

Eiusdem fr. 458. Photii lex. et Suid.: ξανῶ· κοπιάσω. Σοφοκλῆς ποιμέσιν. Ἕκτωρ τοῖς Ἀχαιοῖς βουλόμενος μάχεσθαι φησίν·

ἡδὺ ξανῆσαι καὶ προγυμνάσαι χέρα.

Ex Hesychii glossa ξανῆσαι· κοπιᾶσαι et Photii Suidæque lexicis, ubi ξανήσει· κοπιάσει, apparet verbum esse ξανᾶν, *fatigari*, itaque his grammaticis aut reddendum esse ξανῶ· κοπιάω, quæ lenior est correctio, aut ξανήσω· κοπιάσω.

Eiusdem fr. 463 :

κημοῖσι πλεκτοῖς πορφύρας φθείρει γένος.

Aut πορφυρῶν -γένος corrigendum est, aut γένος iunctum cum adiectivo aliquo (velut ἁλιευτικόν) vel genetivo plurali, lecto in versu vicino, fuit sententiæ subiectum.

Eiusdem fr. 481, 6 :

πῶς δῆτ' ἔγωγ' ἂν θνητὸς ἐκ θνητῆς τε φύς
Διὸς γενοίμην εὖ φρονεῖν σοφώτερος.

Satin certum putas ineptissime dictum esse εὖ φρονεῖν σοφώτερος et monstrum alere hæc verba? Jovis epitheton latere suspicor, velut:

Διὸς γενοίμην ἀρθίτου σοφώτερος.

quod suadet versus præcedens. — Cf. Soph. fr. 256, 2; Æsch. *Eum.*, 724; Critiæ fr. I, 17, p. 771; Pind., *Pyth.*, IV, 33, 291.

Eiusdem fr. 301 :

Ζεὺς νόστον ἄγοι τὸν νικομάχαν
καὶ παυσανίαν [καὶ] Ἀτρείδαν.

Copulam inepte repetitam delere non dubito. In versus parœmiaci exitu si quis spondæo anapæstum, minime tamen necessarium, præferat, substituere possit voculam ποτ'. — Neutiquam ego cum Nauckio formam magis poeticam νικομάχαν posthabeo vulgari νικόμαχον, quæ meis quidem auribus h. l. minus grata est. — Insolentius dictum videtur νόστον ἄγοι pro οἶκον (sive οἴκαδ') ἄγοι, quod fortasse reponendum.

Eiusdem fr. 321 :

ἤδη γὰρ ἕδρᾳ Ζεὺς ἐν ἐσχάτῃ θεῶν.

Siquidem ἧσται, quod pro ἥδη apte coniecit Heimsœth, mutationis facilitate non commendatur, eodem iure rescripseris θάσσει vel θακεῖ, maiore fortasse ἵζει, quod primum in ἷδει vel ἷδι, deinde in ἥδη abire facile potuit.

Euripidis fr. 439 :

ἀντὶ πυρὸς γὰρ ἄλλο πῦρ
μεῖζον ἐξλάστομεν γυναῖ-
κες πολὺ δυσμαχώτερον.

Cf. Aristophanis *Lys.* 1014 :

οὐδέν ἐστι θηρίον γυναῖκες ἀμαχώτερον
οὐδὲ πῦρ, οὐδ' ὦδ' ἀναιδὴς οὐδεμία πόρδαλις.

Num fortuita hæc verborum sententiarumque conspiratio?

Eiusdem fr. 438 :

ὕβριν τε τίκτει πλοῦτος ἥ φειδὼ βίου.

Solito infelicior fuit Nauck rescribendum coniciens οὐ φειδὼ βίου, quod me iudice nullum sensum præbet; præberet, quod fortasse iusto audacius coniceretur, οὐ σπάνις βίου. Speciem aliquam habet F. G. Schmidtii coniectura τρυφήν, quæ vix tamen sufficit.

Eiusdem fr. 534 :

τὸ μὲν γὰρ ἐν φῶ, τὸ δὲ κάτω σκότος κακόν.

Utrum rectius Nauck κρύπτει σκότος an Schmidt σκότος στέγει requirat, dirimi nequit. Alterum utrum verum videtur, nam lenior correctio σκότος κακοῖ (lædit) vix satis apta est.

Eiusdem fr. 567 :

τὰς βροτῶν
γνώμας σκοπῶν υ ὥστε Μαγνῆτις λίθος
τὴν δόξαν ἕλκει καὶ μεθίησιν πάλιν.

Recepit vs. tertio Nauck meam emendationem μεθίησιν pro μεθίστησιν. Sed neque quid sit sententiæ subiectum neque de qua re agatur novimus; quare omni methodo contrarium mihi videtur cum Buttmanno et Nauckio coniecturis tentare vocabulum σκοπῶν, quod recte cum prægressis iungi posse nemo negabit, et cum Nauckio suspectum habere τὴν δόξαν, quæ æque bene cum sequentibus cohærent. Potius igitur videndum an interpretationem aliquam locus admittat. Admittit autem, ni fallor, si scribentes :

. . . . . τὰς βροτῶν
γνώμας σκοπῶν· ⟨ὧν⟩ ὥστε Μαγνῆτις λίθος
τὴν δόξαν ἕλκει καὶ μεθίησιν πάλιν

statuimus grammaticum, quale quid sæpe faciunt, unice curantem vocabula Μαγνῆτις λίθος non integram sententiam attulisse. Quod si ita est, licebit, ni fallor, suspicari in prægressis actum esse de opinione deorum, quos homines modo extare modo non extare credant, ita ut subiectum verborum τὴν δόξαν (hominum sc.) ἕλκει καὶ μεθίησιν πάλιν fuerit τὸ θεῖον in prægressis commemoratum.

Eiusdem fr. 623 :

βοάσομαι τἆρα τὰν ὑπέρτονον
βοάν· ἰώ, πύλαισιν ἥ τις ἐν δόμοις;

Proposui quondam ἰὼ πυλωρέ. μῶν τις. Hodie leniore manu scripserim :

ἰὼ πυλωρέ. μή τις ἐν δόμοις;

Achæi fr. 13 :

τίς ὑποκεκρυμμένος μένει
σαραβάκων κοπίδων συνομώνυμε.

Præter reliquas corruptelas, de quibus sanatis a Meinekio consulatur Nauck, de vitio admodum suspectum habeo ultimum vocabu-

lum propter Athenæi, qui hæc verba affert explicationem: ἐπισκώπτουσι γὰρ οἱ σάτυροι τοὺς Δελφοὺς ὡς περὶ τὰς θυσίας καὶ τὰς θοίνας διατρίβοντας. Nullum enim quod sciamus extat vocabulum Delphorum nomini simile quod papæ cultri memoriam suscitet. Aptum foret συνόμιλε, minus placent quæ tradito propius accedunt συνομώροφε vel συνομωχέτα.

Eiusdem fr. 26:

ῥιπτοῦντες ἐκβάλλοντες ἀγνύντες, τί μ' οὐ
λέγοντες, ὦ κάλλιστον Ἡρακλεῖ λάταξ.

Reliquorum incertior est emendatio, sed arridet Methneri coniectura ὦ κάλλιστος Ἡράκλεις ἄναξ, nisi quod fortasse præferendum Ἡρακλῆς.

Iophontis fr. 2:

ἐπίσταμαι δὲ καὶ τάδ' οὖσά περ γυνή,
ὡς μᾶλλον ὅστις εἰδέναι τὰ τῶν θεῶν
ζητεῖ, τοσούτῳ μᾶλλον ἧσσον εἴσεται.

Pro ἧσσον Nauck proposuit οὐδέν, gravi sane mutatione; quare nescio an probabilius statuamus μᾶλλον errore e proximo versu repetitum genuinum vocabulum, sive μᾶτερ sive δέσποθ' aliudve fuerit, expulisse.

Fr. adespoton 124:

σοφὴ μὲν ἦμην, ἀλλὰ πάντ' οὐκ εὐτυχής

Olim tentabam σοφοὶ μὲν ἦμεν, ...εὐτυχεῖς. Hodie probabilius puto versiculum esse valde novitium, tragicorum reliquiis eximendum.

Charetis fr. I, 4 sq.:

ὅστις δὲ γαστρὸς μὴ κρατεῖν ἐπίσταται,
οὗτος τὰ πλείω τῶν κακῶν ἔχει κακά.

Ultimum vocabulum aut corruptum aut potius ad explendum versum interpolatum videtur. Fac enim τὰ πλείω non iungendum esse cum sequenti genetivo, sed significare *plerumque*, quo sensu sæpe usurpatur τὰ πολλά, quæ restant propter additum articulum vix significare possunt *extrema mala patitur*, ut legitur apud Sophoclem *O. C.* 1238 γῆρας ἄφιλον, ἵνα πρόπαντα κακὰ κακῶν ξυνοικεῖ.

Hippothoontis fr. 3:

ζευχθεὶς γάμοισιν οὐκέτ' ἐστ' ἐλεύθερος,
ἀλλ' ἔν γ' ἔχει τι χρηστόν· ἐν κήδει γὰρ ὢν
ἐσθλῷ δέδοικε μηδὲν ἐξαμαρτάνειν.

Iure in vs. tertio hæsit Wecklein, pro δέδοικε substitui iubens φυλάσσει. Mihi probabilius videtur:

δέδοικε μᾶλλον ἐξαμαρτάνειν.

Fragmenta adespota. Fr. 127, 6:

ὃ δ' ἀμφιβάλλει ταχύπους (Burges pro — πουν)
κέλευθον ἕρπων σκοτίαν,
ἄφνω δ' ἅφαντος προσέβα
μακρὰς ἀφαιρούμενος ἐλπίδας
θνατῶν πολύμοχθος Ἅιδας.

Versus 1 ἀμφιβάλλει, quod F. G. Schmidt in ἀμφιβαίνει mutari iussit, nunc tueri licet loco Bacchylidis, XVIII, 5 :

ἦ τις ἀμετέρας χθονὸς
δυσμενὴς ὄρι' ἀμφιβάλλει;

Hoc unum ambigo sitne ἀμφιβάλλει *invadit* vertendum an *accedit*.

Fr. adesp. 129, 6 :

ἐπὶ γὰρ Ὀρφείαις μὲν ᾠδαῖς
εἵπετο δένδρεα καὶ
θηρῶν ἀνόητα γένη,
σοὶ δὲ καὶ χθὼν πᾶσα καὶ πόντος καὶ ὁ παμμήστωρ Ἄρης.

Scribit Nauck « metro requiri videtur χ' ὁ παμμήστωρ Ἄρης, quæ si vera est coniectura dubitari non potest quin novitium sit carmen ». Satis sane usitata est copulæ elisio in carminibus recentissimis, velut in epitaphiis lapidibus incisis ea ætate qua diphthongus a vocali E non differebat, sed non expectatur in poemate Diodoro Siculo, apud quem legitur, antiquiore. Accedit quod παμμήστωρ suspectum est Martis epitheton. Expectabam, coll. Hom. *Iliad.* XVII, 390 :

σοὶ δὲ καὶ χθὼν πᾶσα καὶ πόντος μάχης μήστωρ τ' Ἄρης.

Fr. adesp. 130 :

πότνι' ⟨ὦ⟩ σοφία, σύ μοι ἄνδανε·
ὄλβου δ' ἐμοὶ μὴ χρυσέου φαεννὰν
ἀκτῖνα δαίμων διδοίη
πάρος σοφίας ἢ τυραννίδα.
Διὸς ἀπωτάτω
κεῖται καλὸς θησαυρὸς ὅτῳ προσέβαλε.

In corruptissimo carmine hoc unum certum arbitror versu quinto correctum oportere :

πάρος σοφίας μηδὲ τυραννίδα.

Reliqua emendatio incertior. Pro διδοίη in versu tertio malim πόροι, et duos ultimos versus sic fere explendos ariolor :

Διὸς ⟨δ'⟩ ἀπωτάτω
κεῖται καλὸς θησαυρός,
⟨οὐδ' ἐστ'⟩ ὅτῳ προσέβαλε ⟨ῥᾳδίως⟩.

Sed procul distat Jovis præclarus thesaurus (sapientia), *nec quisquam est, cui sine labore se offerat.*

Fr. adesp. 136 :

ἔνεισιν ἐν δειλοῖσιν ἀνδρεῖοι λόγοι

Hæc proverbii forma, qualis traditur apud Macarium, ita tantum ferri potest, si scribimus aut (ἔνεισι) κἀν δειλοῖσιν aut κἀνδρεῖοι.

Sensu multum diverso est apud Zenobium :

ἔνεισιν ἐν δειλοῖσι κἄνανδροι λόγοι.

Sententia minus subtilis, pro cuius tamen authentia militat addita a grammatico interpretatio.

Fr. adesp. 342 :

ἐλαφρὸν παραινεῖν ⟨τῷ⟩ κακῶς πεπραγότι.

Recte ita scribitur, si fuit v. c.

⟨εὐτυχοῦντι δὲ⟩
ἐλαφρὸν παραινεῖν τῷ κακῶς πεπραγότι.

Sin vero integra sententia servata est, nescio an pro κακῶς substituendum sit καλῶς, ut ad παραινεῖν mente suppleatur *misero*.

Fr. adesp. 458 : Schol. Soph. *O. C.* 1375 οἱ περὶ Ἐτεοκλέα καὶ Πολυνείκην δι' ἔθους ἔχοντες τῷ πατρὶ Οἰδίποδι πέμπειν ἐξ ἑκάστου ἱερείου μοῖραν τὸν ὦμον, ἐκλαθόμενοί ποτε — ἰσχίον αὐτῷ ἔπεμψαν, ὁ δὲ — ἀρὰς ἔθετο κατ' αὐτῶν δόξας κατολιγωρεῖσθαι· ταῦτα ὁ τὴν κυκλικὴν Θηβαΐδα ποιήσας ἱστορεῖ οὕτως (**sequitur fragmentum**) — τὰ δὲ παραπλήσια τῷ ἐποποιῷ καὶ Αἰσχύλος ἐν τοῖς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας· καὶ ἔοικεν τὸ τῆς ἱστορίας ἥκειν ἐπὶ πολλοὺς ὡς καὶ παρά τινι αὐτὰ ἐκτεθεῖσθαι (?) πρὸς τὸ γελοιότερον διὰ τούτων·

ἀεὶ δ' ὁρῶν τις ὀξύ, καὶ βλέπων ⟨περ⟩, ἦν·
θυσίας [γὰρ] ἀπαρχὰς γέρας (κρέας Herm.) ἐπέμπομεν πατρὶ
** περισσὸν ὦμον, ἔκκριτον γέρας.
τὸ δή γε σῦν κόψαντες, οὐ μεμνημένοι,
λήσειν δοκοῦντες ἀντὶ τοῦ κεκομμένου
ἐπέμψαμεν βόειον, ὁ δὲ λαβὼν χερὶ
ἔγνω ἐπαφήσας εἶπέ τ' ἐκ θυμοῦ τάδε,
τίς μοι τόδ' ἀντόμοιον μισητὸν κρέας
πέμπων; γέλωτα δή με ποιοῦνται κόροι
θύοντες ὕβρει, κτέ.

Dedi locum corruptissimum ut legitur in cod., nisi quod in versu 1, ubi traditum est ὁρῶντι τ', cum Robinsono Ellis dedi ὁρῶν τις, addito περ cum Hermanno, quocum in versu 2 delevi γάρ. Nunc reliquis neglectis solos tentabo versus 4-8, qui, ut locus intelligi possit, nescio an sic refingendi sint :

τὸ δή γε, βοῦν κόψαντες, οὐ μεμνημένοι,
λήσειν δοκοῦντες, ἀντὶ τοῦ κεκομμένου
ἐπέμψαμεν σύειον, ὁ δὲ λαβὼν χερὶ
ἔγνω ἐπαφήσας εἶπέ τ' ἐκ θυμοῦ τάδε,
τίς μοι (malim μοὐ = μοι ὁ) τόδ' ἀντίβοιον μισητὸν κρέας
πέμπων; κτέ.

i. e. quod quidem facere in bovis sacrificio (aliquando) obliti, misimus patri, fraudem eum latituram rati, pro bovina carne suillam; ille autem — iratus ita locutus est : Quis est qui mihi pro bovina

invisam istam carnem mittit ? Sic demum Œdipodis iram intelligimus, non vero si pro suilla carne bovinam, pro deteriore meliorem accepisset. Ne autem sine egregii fideiussoris testimonio vocabulum ἀντίβοιος finxisse videar, inspice mihi Hesychium s. v. ἀντίβοιον : ἰσοβόειον, ἀντὶ βοὸς καθαγιζόμενον. Σοφοκλῆς Μελεάγρῳ. Neque hunc solum locum esse ubi βοῦς et σῦς a librariis confusa sint, satis norunt harum rerum periti.

H. VAN HERWERDEN.

Traiecti ad Rhenum.

ΑΠΟΛΛΩΝ ΣΠΟΔΙΟΣ

Tous les mythologues modernes nous enseignent que les Thébains possédaient « deux sources de révélation apollinienne[1] ». A les en croire, le dieu prophétisait en deux endroits de la cité : ici sous le vocable d'Ἰσμήνιος[2], là sous celui de Σπόδιος. Je pense qu'ils se trompent et que, de ces deux oracles, il faut supprimer l'un. Mais l'erreur qu ils ont commise ne laisse pas d'être excusable : elle vient de loin, et Pausanias en est le premier et responsable auteur. Leur tort est d'avoir lu le périégète un peu trop vite, avec une confiance trop empressée, et sans le surveiller d'assez près. C'est ce que je voudrais montrer en peu de mots.

I

Apollon Hisménios et son oracle sont illustres dans tout le monde grec ; mais Apollon Spodios a moins de renommée : Pausanias est seul à le faire connaître. Il en a parlé dans deux passages fort courts de son livre IX : à la fin du chapitre XI et au début du chapitre XII. De ces deux passages, le second, d'intérêt médiocre, rappelle seulement une légende relative au culte du dieu : nous pouvons provisoirement le négliger sans dommage; le premier, au contraire, doit réclamer sans retard toute notre attention.

Commençons par résumer ce qui le précède. La majeure partie du

[1] Bouché-Leclercq, *Hist. de la Divination*, III, p. 219.

[2] J'ai rétabli l'aspiration au début de ce nom conformément à l'ancienne orthographe béotienne ; voir *I. G. A.*, 129, et l'*Index* du *C. I. G. S.*, I.

chapitre XI est employée à la description du sanctuaire d'Héraklès, qui se trouve « à gauche » (et en dehors) des portes Ἥλεκτραι. Pausanias passe tour à tour en revue : les ruines de la maison d'Amphitryon et d'Alkmène, le tombeau des enfants d'Héraklès et de Mégara, le rocher dit λίθος Σωφρονιστήρ, jeté par Athéna à Héraklès, et les statues des Φαρμακίδες ; puis, le temple d'Héraklès, avec les effigies sacrées qu'il renferme ou qui l'avoisinent ; enfin, le gymnase et le stade dédiés au héros. Il ajoute : ὑπὲρ δὲ τὸν Σωφρονιστῆρα λίθον βωμός ἐστιν Ἀπόλλωνος ἐπίκλησιν Σποδίου, πεποίηται δὲ ἀπὸ τῆς τέφρας τῶν ἱερείων· μαντικὴ δὲ καθέστηκεν αὐτόθι ἀπὸ κληδόνων, ᾗ δὴ καὶ Σμυρναίους μάλιστα Ἑλλήνων χρωμένους οἶδα· ἔστι γὰρ καὶ Σμυρναίοις ὑπὲρ τὴν πόλιν κατὰ τὸ ἐκτὸς τοῦ τείχους Κληδόνων ἱερόν.

Comme on le voit, ce passage renferme d'abord un renseignement topographique, une indication sur l'emplacement occupé par l'oracle ; indication, à vrai dire, beaucoup trop vague et très insuffisante. Telle qu'elle est, il importe de la bien entendre, ce qu'on n'a pas toujours fait jusqu'ici. Dans un ouvrage justement estimé, le texte que je viens de citer est traduit et paraphrasé de la façon suivante : « L'oracle... d'Apollon Spodios ou « Cendrillon »... se trouvait... non loin de la porte dite d'Electre. Il consistait en un autel construit avec la cendre (σποδός) des victimes et *posé sur* un fragment de rocher, qu'on appelait la « Pierre assagissante », parce que, disait-on, un jour qu'Héraklès, dans un accès de folie furieuse, voulait tuer Ampithryon, Athéna lui avait lancé cette pierre et l'avait assoupi du coup[1]. » On reconnaît aisément tout ce qu'a d'erroné cette interprétation. Au début de notre première phrase, le sens du mot ὑπέρ n'a rien de douteux ; il est assez connu que cette préposition avec l'accusatif n'est pas l'équivalent d'ἐπί avec le génitif : on doit évidemment la traduire par « au-delà et au-dessus de..., plus haut et plus loin que... », en latin, *supra et ultra*[2]. C'est ainsi qu'à la fin de la même phrase nous lisons : ἔστι γὰρ Σμυρναίοις ὑπὲρ τὴν πόλιν κατὰ τὸ ἐκτὸς τοῦ τείχους Κληδόνων ἱερόν... ; c'est ainsi encore que, dans sa description du sanctuaire delphique, Pausanias écrit : ὑπὲρ δὲ τὴν Κασσοτίδα ἐστὶν οἴκημα γραφὰς ἔχον τοῦ Πολυ-

[1] Bouché-Leclercq, *Hist. de la Divination*, III, p. 219.

[2] La plupart des anciennes traductions latines et françaises donnent le sens exact ; de même, Fabricius, *Theben* (Freiburg in Br., 1890), p. 22 ; cf., au surplus, Reitz, *De præpositionis* ὑπέρ *apud Pausaniam usu locali* (Freiburg in Br., 1891), pp. 65 et 53.

γνώτου..., καλεῖται δὲ ὑπὸ Δελφῶν Λέσχη[1]. Ces derniers mots signifient-ils que la Lesché s'élève *sur* le lieu même d'où jaillit la source Kassotis ? Assurément non ; la Lesché se trouve notablement *plus haut* que cette fontaine[2], de même qu'à Smyrne l'hiéron des Κληδόνες *domine* la ville. Pareillement, l'autel d'Apollon Spodios se trouve en un point plus élevé que le rocher Σωφρονιστήρ : voilà tout ce que dit Pausanias. Et de ses paroles il faut conclure, à l'encontre de ce que paraît croire M. Bouché-Leclercq, que l'autel était situé hors de l'Hérakléion, quoique sans doute à une faible distance ; aussi bien serait-ce chose peu croyable qu'un oracle d'Apollon eût pris place dans l'enceinte d'un téménos consacré à une autre divinité. J'ajoute que rien n'indique si l'autel se trouvait à la gauche où à la droite des portes Ἥλεκτραι : car si l'Hérakléion, y compris la pierre miraculeuse, occupait la région qui s'étendait vers la gauche (c'est-à-dire à l'ouest) de ces portes, nous ignorons l'orientation de l'autel d'Apollon par rapport et à la pierre « Sophronistère » et, en général, à l'Hérakléion.

La question topographique élucidée, autant du moins qu'elle peut l'être, voyons ce que Pausanias sait au juste d'Apollon Spodios. — Toute sa science, si l'on met à part la légende (dont je reparlerai plus loin) brièvement rapportée au commencement du chapitre XII, tient dans les lignes que j'ai transcrites ; il faut les reprendre et les analyser avec soin. — 1° Le seul monument du culte rendu à Apollon Spodios que connaisse le périégète est l'autel du dieu : βωμός ἐστιν Ἀπόλλωνος ἐπίκλησιν Σποδίου. Nulle mention de temple[3], ni de statues, ni d'ἀναθήματα, ce qui ne laisse pas d'être un assez juste sujet d'étonnement. Ajoutons qu'à lire Pausanias l'autel paraît comme isolé, qu'il ne se rattache à rien, qu'il ne semble pas qu il fasse partie d'un hiéron d'Apollon : et ceci encore, à moins d'une lacune ou d'un malentendu dans la description de notre auteur, est difficilement explicable. — 2° L'autel d'Apollon Spodios pré-

[1] Paus., X, 23, 1.

[2] C'est ce qu'a confirmé de la façon la plus manifeste la récente exploration de Delphes : la Lesché, passablement éloignée de la source Kassotis, occupe, au nord-est, un emplacement beaucoup plus élevé ; voir le plan des fouilles publié dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, XXI, pl. 17.

[3] Je ne sais sur quoi se fonde M. Bouché-Leclercq pour écrire (*Hist. de la Divination*, III, p. 219) : « Pausanias a vu pratiquer *dans le temple* d'Apollon Spodios le clédonisme, etc. »

sente une particularité digne de remarque, encore qu'elle n'ait rien d'unique[1] : il est formé des cendres accumulées et agglomérées des victimes — πεποίηται δὲ ἀπὸ τῆς τέφρας τῶν ἱερείων : par où l'on voit qu'il est tout à fait analogue au grand autel consacré à Zeus dans l'Altis d'Olympie. C'est naturellement à son autel qu'Apollon doit son surnom de Σπόδιος. — 3° Cet autel est un lieu fatidique : μαντικὴ κατέσθηκεν αὐτόθι, — ce qui veut dire que les sacrifices qu'on y offre sont l'occasion de révélations et de prophéties. Ici nous rencontrons une assertion de Pausanias bien faite pour nous embarrasser. Je reproduis dans son entier la phrase dont j'avais détaché les premiers mots : μαντικὴ δὲ καθέστηκεν αὐτόθι ἀπὸ κληδόνων, ἣ δὴ καὶ Σμυρναίους μάλιστα Ἑλλήνων χρωμένους οἶδα. Nous savons ce que sont les κληδόνες : tantôt les paroles tombées, en apparence fortuitement, des lèvres humaines, que l'homme inquiet des vérités cachées considère comme des avertissements providentiels et des réponses aux questions qu'il agite[2] ; tantôt, et plus souvent peut-être à une époque avancée, les rumeurs, les « voix » miraculeuses, venues on ne sait d'où, mais toujours émanées des dieux, qui apportent soudain les révélations désirées. Or quelle relation peut-il exister entre le « clédonisme » et l'offrande de victimes immolées et brûlées sur un autel? On ne l'aperçoit guère, et l'histoire des cultes grecs ne nous fournit, ce semble, aucune analogie qui puisse ici nous éclairer[3]. Est-ce donc à dire que Pausanias ait fait erreur, et lui imputerons-nous d'avoir installé par méprise la clédonomancie au « Spodion » ? Certes, la chose n'aurait rien que de possible ; il faut prendre garde pourtant que notre auteur semble parler de ce qui se passait à Thèbes de son temps; notre ignorance n'est pas un argument à lui opposer, et n'ayant nulle

[1] Voir les exemples similaires rassemblés par Reisch dans Pauly-Wissowa, I, 1668-1669, au mot *Altar*.

[2] Pour le premier sens de κληδών, voir les exemples que donne G. Wolff, *De noviss. oracul. ætate*, p. 37 ; comp. Bouché-Leclercq, *Hist. de la Divination*, I, p. 55. — Pour le second sens, Bouché-Leclercq, I, *ibid.*, et p. 346 ; Hermann, *Gottesdienstl. Alterthümer* (2e éd.), p. 240, n. 18. Aristonikos (schol. *Iliad.*, Θ, 250) interprète πανομφαῖος par κληδόνιος. Le passage suivant de Plutarque (*Camill.*, 30) est instructif: ἱδρύσατο νεὼν Φήμης καὶ Κληδόνος, ἀνευρὼν ἐκεῖνον τὸν τόπον ἐν ᾧ νύκτωρ ἡ καταγγέλλουσα τὴν τῶν βαρβάρων στρατιὰν ἐκ θεοῦ τῷ Κεδικίῳ φωνὴ προσέπεσε. On voit par ces exemples que κληδών est devenu synonyme de ὀμφή, φήμη, φωνὴ ἐκ θεοῦ. C'est, au reste, un sens que le mot a déjà dans Hérodote (IX, 101, 4). La déesse Κληδών de la basse époque (cf. Aristid., I, 75) correspond à la *Fama* des Romains.

[3] Voyez les essais d'explication de M. Bouché-Leclercq, *Hist. de la Divination*, III, p. 220.

raison, positive ou seulement spécieuse, de révoquer en doute son affirmation, nous ferons bien, je crois, de la tenir pour véridique. Mais une réserve paraît nécessaire : le clédonisme ne put s'introduire (nous ne savons comment) au « Spodion » qu'à titre secondaire et par l'effet d'une innovation, et tel n'était pas d'abord le procédé divinatoire dont on y faisait usage. Comme l'ont reconnu la plupart des critiques, « la matière qui composait l'autel, et qui avait fait donner à Apollon l'épithète de Spodios, montre assez quelle était la méthode » primitivement « adoptée par les desservants de cet oracle[1] ». Cet autel était pareil à celui d'Olympie, et, de même qu'à Olympie, la divination commença par y résulter de l'inspection des chairs sacrifiées et de l'examen du feu qui les dévorait. La méthode ancienne, propre à l'oracle d'Apollon Spodios, c'était une combinaison de l'hiéroscopie et de l'empyromancie.

Des origines du culte d'Apollon Spodios, Pausanias ne dit et sans doute ne sait rien. Mais il ne sera pas défendu de former là-dessus une conjecture. En son livre V[2], le périégète nous apprend que, dans le sanctuaire d'Apollon Didyméen, un autel fort analogue à celui du « Spodion », cimenté avec le sang coagulé des victimes et très probablement formé de leur cendre agglutinée, passait pour avoir été élevé par l' « Héraklès thébain » ; et par tous pays, semble-t-il, on attribuait communément la construction des autels de même sorte à la pieuse industrie du héros[3]. On croira sans peine qu'Héraklès fit d'abord dans sa patrie ce qu'on le vit faire ailleurs, si bien que l'autel du « Spodion » fut sans doute, en ce genre, son premier ouvrage. Peut-être est-ce ici le lieu d'alléguer le second des deux textes de Pausanias qui concernent Apollon Spodios[4] : τῷ δὲ Ἀπόλλωνι Θηβαίοις τῷ Σποδίῳ ταύρους ἔθυον τὸ ἀρχαῖον· καί ποτε παρούσης σφίσι τῆς ἑορτῆς ἥ τε ὥρα κατέπειγε τῆς θυσίας καὶ οἱ πεμφθέντες ἐπὶ τὸν ταῦρον οὐχ ἥκον· οὕτω δὴ παρατυχούσης ἀμάξης τὸν ἕτερον τῶν βοῶν τῷ θεῷ θύουσι, καὶ ἀπ' ἐκείνου ἐργάτας βοῦς θύειν νομίζουσι. L'historiette puérile racontée dans ce passage n'est qu'une invention tardive, née du besoin de trouver une explication raisonnable à la célébration d'un acte rituel, et de ces lignes il résulte simplement qu'en vertu d'un

[1] Bouché-Leclercq, *Hist. de la Divination*, III, p. 219.

[2] Paus., V, 13, 11.

[3] Voir au moins pour Olympie : Paus., V, 13, 8.

[4] Paus., IX, 12, 1.

usage antique, dont le sens s'était perdu, on sacrifiait des bœufs « de travail » à l'Apollon thébain. Or nous ne saurions oublier que, suivant une légende fort connue[1], Héraklès aurait institué (d'abord à son profit) ce mode de sacrifice, exceptionnel dans toutes les religions grecques[2] et, notamment, tout à fait étranger au culte apollinien : nouveau motif, semble-t-il, de penser que, d'après certaines traditions obscurcies à la longue, Héraklès avait joué un rôle prépondérant dans la fondation du « Spodion ». Le fait que, selon Pausanias, l'autel d'Apollon, comme nous l'avons vu, se dressait dans les alentours de l'Hérakléion n'est pas assurément pour infirmer cette hypothèse.

II

Il convient de savoir à présent ce que, dans ses Βοιωτικά, Pausanias rapporte de l'Hisménion[3]. Le périégète décrit brièvement la colline sacrée d'Apollon, qui s'élève à la droite de la porte d'Electre ; mentionne les statues d'Hermès et d'Athéna Πρόναοι debout à l'entrée du sanctuaire, le temple du dieu et la statue qu'il contient ; cite divers monuments placés à l'intérieur du péribole, dans le voisinage du temple : la pierre appelée le « siège de Manto », les statues d'Héniocha et de Pyrrha ; dit un mot des trépieds votifs conservés dans l'ἄδυτον, et signale plus particulièrement celui qu'avait consacré Amphitryon. — C'est tout, et ce n'est point assez ; à ces indications sommaires il ne sera pas inopportun de joindre quelques suppléments.

1° Bien que Pausanias n'en ait pas parlé, le sanctuaire de l'Hisménion renfermait évidemment un autel, centre principal et, sans doute, lieu primitif du culte. La chose n'a nul besoin d'être démontrée. Si pourtant on réclamait des témoignages précis, il en est trois que nous pourrions produire : 1° un vers d'*Œdipe roi* (v. 21), fort instructif, mais qui a besoin de quelque éclaircissement et que je

[1] Légende d'Héraklès à Lindos : Lactant., *Inst. div.*, I, 21 ; cf. Conon, *Narr.*, 11 ; [Apollod.], II, 5, 10, 11. Voir les inscriptions de Lindos relatives aux Βουκόπια : *C. I. Ins.*, I, 791-799, et l'excellent commentaire de M. Hiller von Gärtringen qui les a découvertes ; comp. aussi, du même savant, l'article Βουκόπια dans Pauly-Wissowa.

[2] La meilleure analogie est fournie par les ἄροτοι ἱεροί d'Athènes.

[3] Paus., IX, 10, 2-4.

m'efforcerai d'éclaircir tout à l'heure ; 2° un passage d'Hérodote, dont voici la transcription : τῷ Ἰσμηνίῳ Ἀπόλλωνι ἐχρήσατο [Mys], ἔστι δέ, κατά περ ἐν Ὀλυμπίῃ, ἱροῖσι αὐτόθι χρηστηριάζεσθαι[1] : il va de soi que c'est sur l'autel d'Apollon Hisménios qu'Hérodote a vu les prêtres ou les devins se livrer aux pratiques divinatoires qu'il rappelle ; 3° une phrase de Philochoros, tirée probablement du Περὶ μαντικῆς : διὰ τῶν ἐμπύρων ἐμαντεύοντο οἱ ἱερεῖς (sc. τοῦ Ἰσμηνίου Ἀπόλλωνος)[2] : texte qui implique nécessairement, aussi bien que celui d'Hérodote, l'existence de l'autel de l'Hisménion.

2° Dans le vers d'*Œdipe Roi*, auquel j'ai fait allusion plus haut, Sophocle se sert d'une expression singulière. Le prêtre de Zeus s'adresse à Œdipe en ces termes : τὸ δ' ἄλλο φῦλον ἐξεστεμμένον | ἀγοραῖσι θακεῖ, πρός τε Παλλάδος διπλοῖς | ναοῖς, ἐπ' Ἰσμηνοῦ τε μαντείᾳ σποδῷ. Hisménos est le héros thébain, fils d'Apollon et οἰκιστής de son culte : il s'agit donc ici, sans conteste possible, du sanctuaire apollinien de l'Hisménion. Mais qu'est-ce que la « cendre prophétique » d'Hisménos ? Un scholiaste[3] souvent cité interprète σποδός par βωμός, et, d'ordinaire, on s'est rallié à cette interprétation ; il faut l'admettre, en effet, car aucune autre ne donnerait un sens acceptable : μαντεία σποδός, ce sera donc l'autel dont nous parlions il y a un instant, l'autel « révélateur » d'Apollon Hisménios. Reste à savoir seulement pourquoi Sophocle a jugé bon de mettre σποδός là où l'on attendrait βωμός. Le poète, dira-t-on, a parlé par métonymie : la cendre tombée de l'autel ou répandue sur l'autel devient à ses yeux l'autel même ; mais la métonymie serait bien forcée, bien violente, et, de plus, tout à fait inusitée : dans toute l'œuvre des tragiques on en chercherait vainement, je crois[4], un second

[1] Hérod., VIII, 134, 2.

[2] Philochor., fr. 197 (C. Müller, *F. H. G.*, I, 416).

[3] Schol. Laurent. (C. Müller, *l. l.*). — Quelques commentateurs ont pensé que les mots μαντεία σποδὸς Ἰσμηνοῦ désignaient le tombeau « prophétique » d'Hisménos, enseveli dans le téménos d'Apollon. C'est ainsi qu'Ellendt écrit : « *Templum Apollinis Ismenii significatur, sed verba spectant fatidicos Ismeni vatis cineres ;* » et Schneidewin-Nauck : « *Sophokles' Worten zufolge dachte man den* μάντις *Ismenos in diesem Heiligtume des Apollon begraben.* » Il suffit de signaler cette interprétation ; la discuter serait perdre son temps. Brunck, Wolff-Bellermann, Campbell, Jebb suivent le scholiaste sans se rendre compte ou nous rendre compte mieux que lui du sens qu'ils adoptent. Çà et là quelques éditeurs font allusion à l'autel d'Apollon Spodios, mais sans tirer de ce rapprochement les conséquences nécessaires. — Personne n'admettra l'étrange conjecture proposée par Naber : μαντείας πέδῳ.

[4] On s'est accoutumé (v. le lexique d'Ellendt, s. v. Σποδός) à rapprocher du vers 21 d'*Œdipe Roi* les vers 1005-1007 d'*Antigone* : ἐκ δὲ θυμάτων Ἴκταιος οὐκ ἔλαμπεν, ἀλλ' ἐπὶ

exemple. Le scholiaste, qui a bien pénétré la vraie signification du texte, est moins heureux quand il essaye de justifier son opinion et se met en frais inutiles d'exégèse : suivant lui, Sophocle aurait prétendu faire allusion au mode de divination en vigueur à l'Hisménion : φῄσι μαντείᾳ σποδῷ· τοῦτο δὲ ἀντὶ τοῦ βωμοῦ, ὅτι διὰ τῶν ἐμπυρῶν ἐμαντεύοντο οἱ ἱερεῖς, ὥς φησι Φιλόχορος. Voilà encore qui ne saurait nous contenter, et la citation de Philochoros ne résout guère la question posée. Le fait que, sur l'autel d'Apollon, les prêtres brûlaient les victimes afin d'en tirer des présages n'avait rien, en vérité, d'assez rare ni d'assez frappant pour motiver la recherche et l'emploi d'une locution nouvelle et hardie ; si Sophocle avait simplement voulu laisser entendre que l'autel de l'Hisménion était « empyromantique », les mots μαντεῖος βωμός eussent suffi à tout, puisque, dans l'usage constant, tout autel servait à la combustion des offrandes ; et l'on voit mal pourquoi à ce clair langage il en aurait préféré un autre inutilement compliqué. Manifestement, pour parler comme il fit, le poète obéissait à des raisons précises, et l'obscurité que nous croyons trouver dans son vers ne s'y trouve sans doute pas. Bien renseigné, semble-t-il, sur la ville de Thèbes, sur ses cultes et ses monuments[1], on pensera volontiers qu'il s'est plu à rappeler, par les mots qui nous étonnent, une circonstance réelle et topique, un détail caractéristique, particulier à l'Hisménion et qu'il jugeait digne de mémoire. Dès lors une solution se présente d'elle-même. Toute difficulté disparaît si nous supposons que l'autel d'Apollon était un amas de cendres entassées : en ce cas, la métonymie est naturelle autant que rigoureuse ; σποδός n'est plus un équivalent arbitraire et douteux mais l'équivalent exact de βωμός : c'est le terme propre, et le meilleur que l'écrivain pût employer. A moins de laisser subsister dans la tragédie un vers énigmatique, il faut donc admettre, croyons-nous, que l'autel d'Apollon Hisménios était fait — ἀπὸ τῆς τέφρας τῶν ἱερείων[2]. Précisément, le texte d'Héro-

σποδῷ μυδῶσα κηκὶς μηρίων ἐτήκετο κἄτυφε κἀνέπτυε. Mais le rapprochement est tout factice. Dans les derniers vers le mot σποδός, désignant la cendre qui couvre l'autel, n'est nullement pris au figuré : il n'y a là aucune image.

[1] Voir les remarques de Wilamowitz, *Hermes*, XXVI, p. 231.

[2] Comme je m'en suis aperçu après avoir rédigé ces lignes, c'est la conclusion qu'avait déjà énoncée, avec sa clairvoyance et sa décision ordinaires, M. von Wilamowitz, dans une courte note de son beau mémoire sur les *Sept Portes de Thèbes* (*Hermes*, XXVI, p. 231 et n. 1) : « (Sophokles) giebt im Prologe eine Anzahl sogar recht detaillirter localthebanischer Züge... mehrere Märkte, zwei Pallastempel, *den Aschenaltar des Ismenions*, etc. »

dote reproduit plus haut vient fortifier cette explication, au moins dans quelque mesure : « A l'Hisménion, dit Hérodote, on prophétise au moyen des victimes, à la manière d'Olympie (κατάπερ ἐν Ὀλυμπίῃ). » Il est difficile, lorsqu'on lit cette phrase, qui établit une analogie étroite entre le χρηστήριον de Thèbes et celui de l'Altis, de ne pas se souvenir qu'à Olympie les cendres des holocaustes, soigneusement conservées et délayées dans l'eau de l'Alphée, formaient, comme nous l'avons rappelé déjà, toute la matière de l'autel fatidique où l'on invoquait Zeus.

3° C'est une chose étrange et notable que Pausanias, lorsqu'il écrivait le chapitre x de son livre IX, semble avoir oublié qu'Apollon Hisménios était un dieu prophète[1]. De l'oracle ni des pratiques divinatoires de l'Hisménion il ne souffle mot. Heureusement, les trois auteurs que j'ai cités viennent de nous renseigner là-dessus ; ils nous ont appris, — et il serait superflu d'y insister davantage, — qu'aux temps anciens l'Apollon thébain manifestait la vérité par la flamme de l'autel et les entrailles des victimes. Je dis aux temps anciens, car, dans le courant du v^e^ siècle, presque certainement après 440, certainement avant 424[2], les rites de son oracle se modifièrent. Si le fait n'a guère été remarqué, il n'en est pas moins cer-

[1] Pausanias connaît fort bien l'oracle de l'Hisménion dans son livre IV (32, 5) ; mais c'est un accident qui lui est arrivé plus d'une fois d'ignorer dans une partie de son ouvrage ce qu'il sait dans l'autre.

[2] L'année 440 est la date moyenne de la venue d'Hérodote à Thèbes (voir Hauvette, *Hérodote*, p. 35) : à cette époque, il semble qu'on ne fit encore usage, à l'Hisménion, que de l'empyromancie (voyez le texte d'Hérodote cité plus haut) ; mais dès 424 (année de la bataille de Délion), nous y voyons fonctionner la chresmologie : Plut., *Lysandr.*, 29, 10. — La transformation des méthodes divinatoires de l'Hisménion a été entrevue par Schömann (*Gr. Alterth.*, II, p. 390 [trad. Galuski]) : « La divination portait sur les signes fournis par les sacrifices, avec ce caractère particulier que le prophète, surexcité vraisemblablement par des moyens dont nous ne saurions préciser la nature, ne se contentait pas d'annoncer d'une manière générale l'issue heureuse ou funeste d'une entreprise, comme le faisaient les hiéroscopes, mais entrait dans des révélations circonstanciées qui étaient mises en vers de même que les oracles de la Pythie ; » et par Bouché-Leclercq (III, p. 220) : « Il est à croire qu'Apollon Isménios s'était aussi décidé à varier son langage. Diodore rapporte qu'au moment d'engager contre Alexandre une lutte désespérée les Thébains, préoccupés d'une certaine toile d'araignée à reflets irisés qu'on avait trouvée dans le temple de Déméter, consultèrent sur ce prodige leur « oracle national » et que l'oracle leur répondit par le vers suivant : « La toile tissue présage aux uns du malheur, aux autres du bonheur (Diod., XVII, 1). » ... Les rites empyromantiques et toutes les inductions fondées sur le sacrifice sont hors d'état de fournir un aphorisme d'une forme précise et d'une insignifiance calculée comme celui que cite Diodore. Il faut bien admettre que l'oracle usait à l'occasion d'une méthode qui lui permettait de parler, lui aussi, en langage ordinaire. La plus simple est la cléromancie, sous cette forme spéciale qui consiste à tirer au sort des phrases toutes faites... »

tain : sous l'influence de Delphes et peut-être pour faire pièce au Ptoïon, la prophétie « directe », à la mode pythique, vint y remplacer ou tout au moins y accompagner la divination « inductive », et le dieu commença de parler à ses fidèles en χρησμοί versifiés, par l'intermédiaire d'un μάντις inspiré. Fut-ce là, du reste, le dernier changement qui s'accomplit à l'Hisménion ? Il paraît bien que non : après une période d'arrêt qu'atteste le silence de Plutarque [1], on peut croire que la mantique y reprit vigueur sous des formes en partie renouvelées. Un contemporain de Pausanias, Maxime de Tyr, établit la présence d'un prophète à l'Hisménion [2], mais de plus il écrit ces mots, qui ont peu retenu l'attention des critiques : ἐπὶ Ἄμμωνα ἀφικόμενον ἢ ἐπὶ τὴν Θεσπρωτῶν γῆν καὶ τὴν ἐκεῖ δρῦν ἢ ἐπὶ τὸν Παρνασσὸν καὶ τὴν ἐνταυθοῖ χρησμῳδίαν ἢ ἐπὶ τὸν Ἰσμηνὸν καὶ τὴν ἐκεῖ φωνήν κτλ. [3]. Dans cette phrase, où, à vrai dire, se fait trop sentir l'effort du rhéteur, le mot φωνή ne saurait être, semble-t-il, un synonyme de χρησμός et désigner simplement la réponse adressée par le prophète au consultant : ce terme désigne beaucoup plutôt la « voix » inconnue, d'origine divine, qui se fait entendre de

— Il est surprenant pourtant que ces deux auteurs n'aient pas pris un parti plus catégorique et n'aient pas franchement reconnu que la vaticination « enthousiaste » finit par se substituer aux pratiques de l'empyromancie. Schömann, sans paraître s'en bien rendre compte, concède tout l'essentiel dès qu'il admet que « le prophète entrait dans des révélations circonstanciées ». D'autre part, l'hypothèse imaginée par M. Bouché-Leclercq est médiocrement vraisemblable et ne s'applique pas à tous les cas connus. A côté du χρησμός cité par Diodore, qui est de l'année 335, il eût fallu mentionner aussi celui que nous a conservé Plutarque (*Lysandr.*, 29, 10) et qui remonte à 424 : Ἐσχατιὰν περύλαξο λύκου καμάκεσσι δοκεύων — καὶ λόφον Ὀρχαλίδην δν ἀλώπηξ οὔποτε λείπει. Cette prophétie énigmatique dont on n'eut, paraît-il, l'explication qu'en 395, après la bataille d'Haliarte, est assurément beaucoup trop compliquée pour avoir été tirée au sort dans un répertoire de phrases toutes faites et fournie par quelqu'un des procédés de la cléromancie. Elle prouve simplement qu'en 424 les rites en honneur à Delphes avaient pénétré à l'Hisménion. Comp. Pausan., IV, 32, 5 : φασὶ δὲ οἱ Θηβαῖοι μελλούσης τῆς μάχης ἔσεσθαί σφισιν ἐν Λεύκτροις ἐς ἄλλα τε ἀποστεῖλαι χρηστήρια καὶ ἐρησομένους τὸν ἐν Λεβαδείᾳ θεόν. Λέγεται μὲν οὖν καὶ τὰ παρὰ τοῦ Ἰσμηνίου καὶ τοῦ Πτῴου, πρὸς δὲ τὰ ἐν Ἄβαις τε χρησθέντα καὶ τὰ ἐν Δελφοῖς. — Otfr. Müller (*Dorier*, I, p. 237) explique en sens inverse l'évolution de la mantique à l'Hisménion. D'après lui, on aurait commencé par y user de la révélation directe, plus tard seulement de l'empyromancie. C'est là un pur paradoxe, qui ne résiste pas à l'examen des faits ; du moins l'illustre érudit a su reconnaître la différence tranchée des deux systèmes tour à tour employés.

[1] Nulle mention de l'Hisménion, même à titre de souvenir, dans le passage du *De def. oracul.* (5), où il est question des oracles de la Béotie.

[2] Max. Tyr., *Diss.*, XIV, 1 : voir la page suivante.

[3] Max. Tyr., *Diss.*, XLI, 1. — L'auteur, en ce passage, discute sur la consultation de Zeus Ammon par Alexandre, mais ce qu'il dit des différents oracles qu'il énumère s'applique manifestement à son temps, c'est-à-dire à la basse époque antonine. L'activité de l'Hisménion à cette époque est mise hors de doute par le passage de la *Diss.*, XIV, 1, que je cite un peu plus loin.

façon mystérieuse, — voix qu'on appelle, en effet, non seulement φήμη et ὀμφή, mais par excellence φωνή, φωνὴ ἐκ θεοῦ, et fréquemment aussi κληδών dans le paganisme tardif [1]. De sorte qu'il est permis de croire que, vers la fin du IIe siècle de notre ère, on pratiquait à l'Hisménion la μαντεία ἐκ φήμης [2] et que l'oracle était devenu, pour parler comme Pausanias, un κληδόνων ἱερόν, — le « clédonisme », ainsi que paraît l'indiquer Maxime de Tyr [3], s'y mélangeant probablement de prophétisme, et de plus, par un souvenir du rite primitif, y étant peut-être encore associé à l'hiéroscopie et à l'empyromancie.

Lorsqu'il fait mention des trépieds sacrés d'Apollon, offerts au dieu par les daphnéphores et réunis dans le temple de l'Hisménion, Pausanias s'exprime ainsi : ἐπιφανὴς δὲ μάλιστα ἐπί τε ἀρχαιότητι καὶ τοῦ ἀναθέντος τῇ δόξῃ τρίπους ἐστὶν Ἀμφιτρύωνος ἀνάθημα ἐπὶ Ἡρακλεῖ δαφνηφορήσαντι [4]. On voit par là que le jeune Héraklès, donnant l'exemple aux fils des nobles familles thébaines, avait été « daphnéphore » du dieu [5]. Nous aurons droit d'en conclure que Thèbes avait étroitement mêlé la légende de son héros favori à celle d'Apollon Hisménios, et que, sans doute, elle lui attribuait quelque part importante dans l'histoire des origines du sanctuaire prophétique.

III

Le lecteur a reconnu sans peine où tend cette double série d'observations parallèles, et, dès à présent, il aperçoit les conséquences qui s'en dégagent. — Il n'est rien au « Spodion » qui ne se retrouve à l'Hisménion : ce que Pausanias nous dit de l'autel du premier

[1] Comp. plus haut, p. 196, n. 2.

[2] Pour ce terme : Philochor., fr. 198 (C. Müller, *F. H. G.*, I, 416).

[3] Max. Tyr., *Diss.*, XIV, 1 : τί δή ποτε οὖν μὴ θαυμάζεις, γύναιον δὲ τὸ τυχὸν Δελφικὸν Πυθοῖ, ἢ Θεσπρωτὸν ἄνδρα ἐν Δοδώνῃ, ἢ Λίβυν ἐν Ἄμμωνος, ἢ Ἴωνα ἐν Κλάρῳ, ἢ Λύκιον ἐν Ξάνθῳ, ἢ Βοιωτὸν ἐν Ἰσμηνίου, τούτους ἅπαντας οὐ θαυμάζεις τῷ δαιμονίῳ ὁσημέραι συγγινομένους, καὶ οὐ τὰ σφίσι μόνον πρακτέα ἢ μὴ γιγνώσκοντας, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις χρησμῳδοῦντας καὶ ἰδίᾳ καὶ δημοσίᾳ. Maxime de Tyr n'entre dans aucun détail sur le rôle assigné au prophète de l'Hisménion ; il se peut fort bien que ce rôle ait consisté non à transmettre, mais seulement à expliquer les paroles du dieu, et que le prophète ait été l'interprète et non l'organe d'Apollon. On ne saurait donc voir de contradiction entre les lignes citées ici et l'hypothèse que j'ai fondée sur l'interprétation du mot φωνή, fourni par le texte précédent du même auteur.

[4] Paus., IX, 10, 4.

[5] Cf. Wilamowitz, *Hermes*, XXVI, p. 236.

s'applique aussi bien à l'autel du second, — qu'il passe sous silence; et, d'une façon générale, tout ce que le périégète nous apprend ou nous laisse entendre, tout ce que nous pouvons conjecturer, d'après lui, d'Apollon Spodios, s'accorde exactement avec ce que nous savons ou pouvons présumer d'Apollon Hisménios, — sur lequel il est fort incomplètement renseigné. Admettrons-nous donc l'établissement dans la même ville, et de plus dans la même région de cette ville, de deux sanctuaires prophétiques, placés sous l'invocation du même dieu, pareils jusque dans leurs détails (tels que la présence d'un autel de cendres), entourés des mêmes légendes, usant de rites semblables, bien mieux, ayant tous deux présenté dans leurs rites une même évolution et commencé l'un et l'autre par l'empyromancie pour aboutir également au clédonisme ? Mais pour qu'il fût loisible d'accepter une opinion si paradoxale, à tout le moins faudrait-il qu'elle s'appuyât sur quelque donnée positive ; à tout le moins faudrait-il qu'il se trouvât un écrivain ancien pour attester, je ne dis pas même l'étrange ressemblance, mais la coexistence à Thèbes des deux χρηστήρια d'Apollon. Or il n'en est rien : cet écrivain n'existe pas, et l'on ne saurait alléguer ici le témoignage de Pausanias. Car, il importe de le redire encore, Pausanias ne connaît qu'un seul oracle thébain, — qui est celui d'Apollon Spodios, — de même que tout le monde, hormis lui, n'en connaît aussi qu'un seul, — qui est celui d'Apollon Hisménios. Surpris à bon droit des analogies précises et singulières qu'il constatait entre le « Spodion », tel que le décrit Pausanias, et l'Hisménion, tel qu'on nous le montre d'autre part, un savant mythographe a dit : « Les mêmes praticiens pouvaient entretenir l'activité des deux instituts[1]. » C'était conclure à leur identité et toucher du doigt la solution nécessaire. La vérité, croyons-nous, est que les deux oracles de Thèbes doivent se réduire à un seul; que Σπόδιος est une seconde ἐπίκλησις, suffisamment justifiée par la nature de son autel, de l'Apollon déjà surnommé Ἰσμήνιος; que Pausanias a, par une méprise inconsciente, vu double, séparé ce qui était uni, et, d'une épithète secondaire, fait une divinité indépendante; et qu'en fin de compte le « Spodion » n'est qu'une partie, arbitrairement isolée par lui, de l'Hisménion. Ainsi s'explique sans doute ce fait que,

[1] Bouché-Leclercq, *Hist. de la Divination*, III, p. 219.

dans sa description, ce qu'il mentionne d'un côté correspond à ce qu'il omet de l'autre : Apollon Hisménios possède un hiéron, un temple, des ἀναθήματα, mais il n'a pas d'autel ; inversement, Apollon Spodios est en possession d'un autel, mais se trouve privé de tout le reste. En réalité, autel, offrandes, temple, hiéron appartiennent au même maître, désigné par deux noms.

Ces conclusions peuvent-elles se concilier avec l'indication topographique, trop brève, que nous avons notée et discutée au début de cette étude? Je le crois. — Assurément, la description des faubourgs de Thèbes, telle que nous la donne Pausanias, est bien flottante et bien confuse[1]. Toutefois, d'après le texte même du périégète, d'après ce qu'on lit dans d'autres écrivains, enfin d'après les observations faites sur place[2], un point paraît nettement établi : c'est que l'Hérakléion et l'Hisménion étaient deux sanctuaires voisins et sans doute limitrophes, en sorte que la pierrre Sophronistère, qui se trouvait dans le premier, pouvait n'être guère éloignée de l'autel d'Apollon, placé dans le second. Il y a plus ; l'Hérakléion, comme semble l'indiquer la présence du stade et comme l'admettent unanimement les plus récents explorateurs, occupait une partie basse de la région située au sud de la ville[3]: il s'étendait au fond d'un vallon ; au contraire, l'Hisménion s'élevait sur les pentes et le sommet d'une colline, la colline actuelle d'Haghios-Loukas. Voilà qui répond à cette différence d'altitude que signale Pausanias, et nous avons ici, ce semble, une explication assez convenable des mots : ὑπὲρ δὲ τὸν Σωφρονιστῆρα κτλ.[4] Une dernière observation peut encore être faite. Lorsqu'il rappelle le premier sacrifice de bœufs ἐργᾶται offert à Apollon Spodios, Pausa-

[1] Voyez, par exemple, ce qui est relatif à la « Source d'Arès » (Paus., IX, 10, 5) ; cf. Wilamowitz, *Hermes*, XXVI, p. 198 et n. 2, d'après Ulrichs.

[2] Fabricius, *Theben*, p. 22.

[3] Fabricius, *Ibid.*

[4] Fabricius, *ibid.* : « Den Aschenaltar des Apollon Spodios muss man sich höher am Abhange oder auf der Spitze des Hügels südlich von der fränkischen Wasserleitung denken. Von ihm aus gelangte Pausanias zu dem Heiligtume der Athena Onka, das jenseits des Hügels im Thale der Plakiötissa oberhalb der Stadt gelegen zu haben scheint. » On voit que Fabricius place, comme nous, le « Spodion » au-dessus de l'Hérakléion, sur l'une des collines qui l'enserrent des deux côtés ; mais il choisit la colline de gauche ou de l'ouest (H. Nikolaos) au lieu de celle de droite (H. Loukas = Ἰσμήνιος λόφος). Il n'y a à cela nulle raison nécessaire ; j'ai fait remarquer plus haut que l'orientation de l'autel d'Apollon par rapport à l'Hérakléion demeure tout à fait incertaine ; l'emplacement du sanctuaire d'Athéna Onka reste également problématique, et rien ne justifie la position précise que lui assigne Fabricius au sud-ouest de la ville (p. 28).

nias s'exprime ainsi : οὕτω δὴ παρατυχούσης ἁμάξης τὸν ἕτερον τῶν βοῶν τῷ θεῷ θύουσι[1]. La légende implique, on le voit, l'existence d'un chemin carrossable dans le proche voisinage de l'autel; or tout le monde s'accorde à reconnaître que la grande route de Thèbes à Eleuthères, — la seule qui se trouvât au sud de la ville, — passait au pied de la colline de l'Hisménion, entre ce sanctuaire et celui d'Héraklès[2].

La faute de Pausanias avérée, resterait à en expliquer l'origine. Ce serait la partie la plus difficile de ma tâche : j'avoue qu'en l'état présent de nos connaissances je ne me crois pas capable de l'accomplir. Je me bornerai à dire que, d'où qu'elle provienne, l'erreur qu'a commise Pausanias lui fait peu d'honneur. Si, comme sont accoutumés de l'admettre même les critiques qui lui sont le moins indulgents, il s'est rendu à Thèbes de sa personne, s'il a décrit ce qu'il a vu, il faut convenir qu'il n'a guère compris ce qu'il voyait; si, au contraire, comme m'inclineraient à le croire et l'incertitude de sa topographie et ses bévues multipliées, il n'a visité Thèbes que dans ses livres, il a bien mal entendu ce qu'il lisait et compilait. Son ignorance au sujet d'Apollon Hisménios, l'oubli qu'il fait de son oracle, oubli qui l'empêche de le retrouver et de le reconnaître au « Spodion », demeurent, en tout état de cause, inexcusables. Peut-être était-ce la peine d'en faire la remarque. Pausanias jouit encore chez nous d'un grand prestige, et nombre d'érudits, ailleurs plus sévères ou plus clairvoyants, sont tentés de s'indigner dès qu'on révoque en doute la sûreté de son jugement ou l'exactitude de son information. Voilà longtemps qu'en d'autres pays on a pris la sage habitude de juger le périégète à son vrai mérite, de lui accorder le moindre crédit possible et de ne rien admettre de lui qu'après vérification redoublée. Peut-être ferions-nous bien de suivre cet exemple et d'appliquer résolument ici les méthodes critiques, au lieu de louer éternellement de confiance « Pausanias toujours si exact ».

Maurice Holleaux

Lyon.

[1] Ulrichs, *Reisen und Forschungen*, II, 7-12; Fabricius, 22.
[2] Voir Wilamowitz, *Hermes*, XXVI, p. 223, n. 1.

LES OFFRANDES DELPHIQUES

DES FILS DE DEINOMÉNÈS

ET L'ÉPIGRAMME DE SIMONIDE

Au sommet de la Voie Sacrée, au carrefour du grand autel, au croisement de trois routes qui gagnent le temple d'Apollon, l'une des portes orientales du péribole et les régions supérieures du sanctuaire delphique, une large base s'élève, dominant la pente, barrant le passage, arrêtant le regard : c'est une offrande de Gélon le Syracusain[1]. Aussi clairement que tous les témoignages historiques, la beauté du monument et la place qu'il occupe révèlent la puissance et la fierté du tyran, indiquent l'importance de l'événement commémoré par un tel *ex-voto*.

Il n'était point d'endroit plus enviable pour un donateur dévot et orgueilleux, de plus voisin du dieu et de plus fréquenté des mortels. Aussi nulle part les offrandes ne se pressaient plus nombreuses, plus magnifiques; nos découvertes le prouvent comme les descriptions anciennes. Trois monuments suffisent à marquer la sainteté du lieu : le grand autel, l'omphalos, le trépied de Platées, ce que la religion et le patriotisme avaient de plus précieux. Notre piédestal même fournit une autre preuve, très simple, mais bien significative : la quantité de trous d'encastrement dont sont labourées toutes ses assises; on en compte une trentaine, et chaque trou recevait une stèle[2] : c'était, pour un décret, l'exposition la plus en

[1] *BCH*, 1894, p. 179-180; 1896, p. 654-656; 1897, pl. XVII, l'endroit marqué *ex-voto* de Gélon, au nord-est du temple, sur le plan de M. Tournaire.
[2] Une de ces stèles a été publiée dans le *Bulletin*, 1896, p. 558.

vue et la plus honorable, réservée aux privilégiés de la faveur publique.

Cet *ex-voto* de Gélon, dont Pausanias n'a point parlé, nous est connu par le livre XI de Diodore[1], par les extraits de Phanias et de Théopompe conservés dans Athénée[2], et par une épigramme attribuée à Simonide[3]. Mais ces divers témoignages ne concordent pas absolument les uns avec les autres, et, quant à l'épigramme, le texte n'en est pas mieux établi que l'authenticité démontrée.

Il se pose donc, à propos du monument, un problème littéraire autant que topographique ; notre but est de rechercher dans quelle mesure les documents peuvent servir à l'explication des relevés, et les pierres à la critique des textes.

I

Un massif quadrangulaire forme le soubassement[4] ; il consiste en deux assises de blocs inégaux de calcaire bleu noir, dont la taille

[1] Diodore, XI, 26, 7, après le récit de la bataille d'Himère : ἀπὸ δὲ τούτων γενόμενος ὁ Γέλων ἐκ μὲν τῶν λαφύρων κατεσκεύασε ναοὺς ἀξιολόγους... χρυσοῦν δὲ τρίποδα ποιήσας ἀπὸ ταλάντων ἑκκαίδεκα ἀνέθηκεν εἰς τὸ τέμενος τὸ ἐν Δελφοῖς Ἀπόλλωνι χαριστήριον.

[2] Athénée, VI, 231 f. : ἱστοροῦσι δὲ γὰρ οὗτοι κοσμηθῆναι τὸ πυθικὸν ἱερὸν ὑπό τε τοῦ Γύγου καὶ τοῦ μετὰ τοῦτον Κροίσου, μεθ' οὓς ὑπό τε Γέλωνος καὶ Ἱέρωνος τῶν Σικελιωτῶν, τοῦ μὲν τρίποδα καὶ Νίκην χρυσοῦ πεποιημένα ἀναθέντος καθ' οὓς χρόνους Ξέρξης ἐπεστράτευε τῇ Ἑλλάδι, τοῦ δ' Ἱέρωνος τὰ ὅμοια.

[3] Schol. Pind., *Pyth.*, I, 155. Φασὶ δὲ τὸν Γέλωνα τοὺς ἀδελφοὺς φιλοφρονούμενον ἀναθεῖναι τῷ θεῷ χρυσοῦς τρίποδας ἐπιγράψαντα ταῦτα·

Φημὶ Γέλων· Ἱέρωνα Πολύζηλον Θρασύβουλον
παῖδας Δεινομένευς τοὺς τρίποδας θέμεναι
βάρβαρα νικήσαντας ἔθνη πολλὴν δὲ παρασχεῖν
σύμμαχον Ἕλλησιν χεῖρ' ἐς ἐλευθερίην.

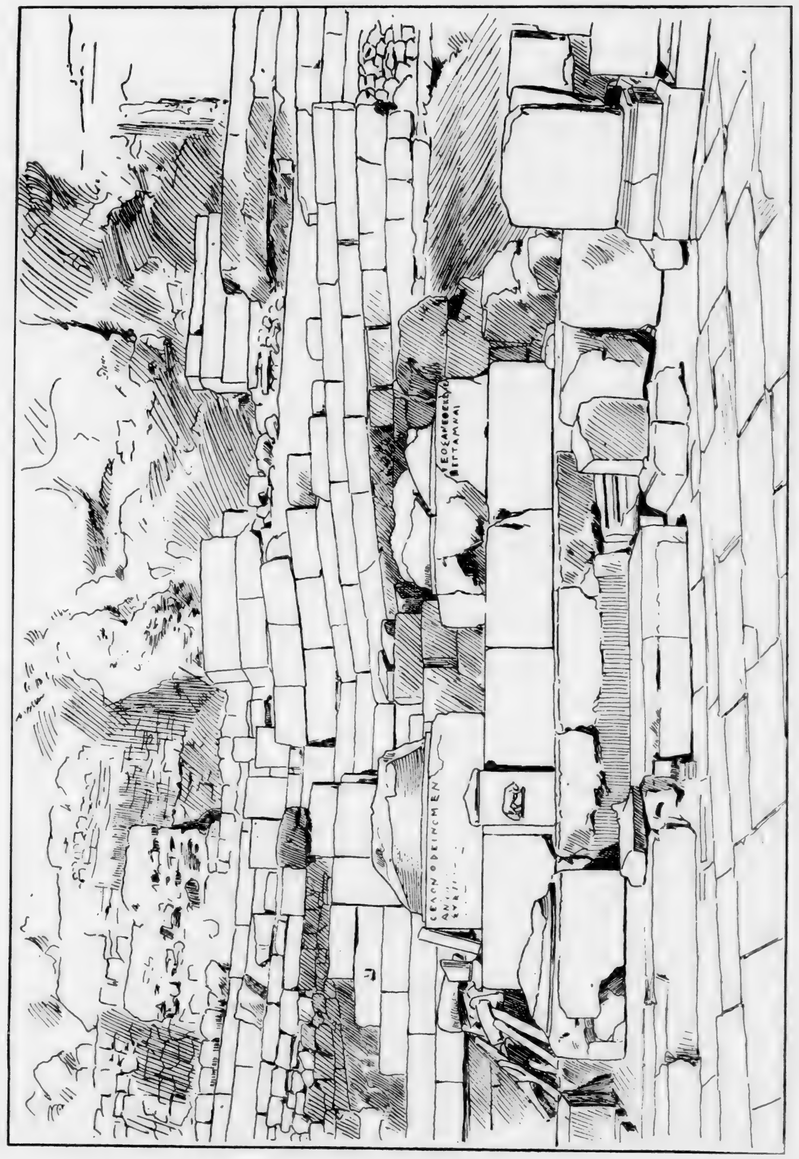
scholie des louanges adressées aux fils de Deinoménès pour leur victoire d'Himère (παρὰ δὲ τὰν εὔυδρον ἀκτὰν Ἰμέρα παίδεσσιν ὕμνον Δεινομένευς τελέσαις...).

L'*Anthologie Pal.*, VI, 214, écrit au deuxième vers, τὸν τρίποδ' ἀνθέμεναι ; ajoute ensuite les vers :

ἓξ ἑκατὸν λιτρῶν καὶ πεντήκοντα ταλάντων
Δαρετίου χρυσοῦ τῆς δεκάτης δεκάτην

et supprime les deux derniers. Suidas, s. v. Δαρετίου, ne donne ni le début, ni la fin, commence son extrait à τρίποδ' ἀνθέμεναι et finit à δεκάτην. Les leçons diverses, les corrections, les commentaires critiques sont résumés et discutés dans Preger, *Inscr. græcæ metricæ*, p. 71, n. 83 ; et Hauvette, *de l'Authenticité des Épigrammes de Simonide*, p. 123, n. 65 (*Biblioth. de la Faculté des Lettres de Paris*, I).

[4] Dimensions du soubassement : hauteur, 0m,80 ; largeur, 6 mètres ; épaisseur, 3m,30



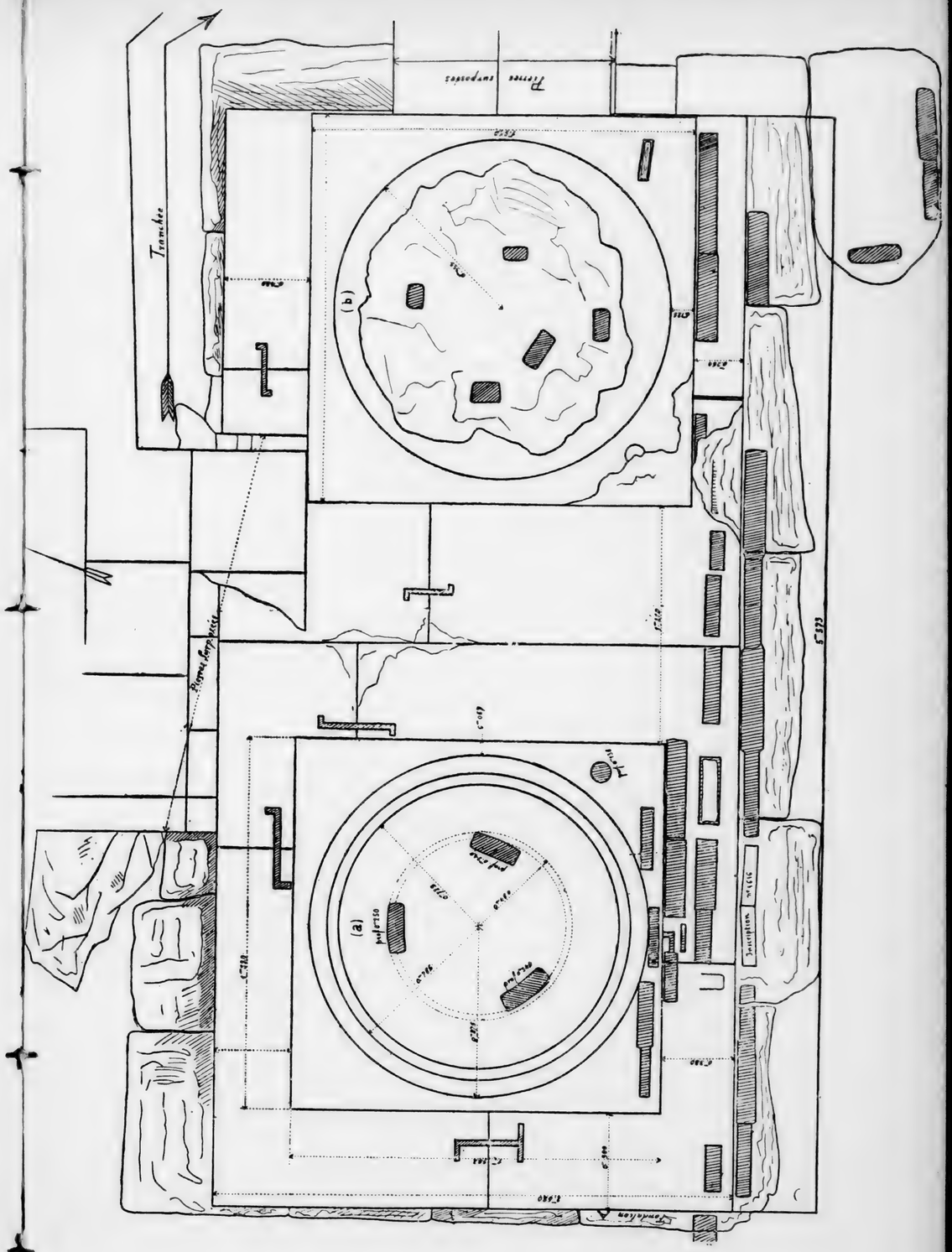
grossière et l'appareillage imparfait indiquent des fondations destinées à ne point être vues. Sur elles repose un haut degré, composé en façade de quatre blocs de la même matière, mais travaillés avec le plus grand soin, parfaitement jointoyés et crampon-nés par des agrafes en double gamma ⌐┘ et en gamma-tau ⌐┤. Cette assise porte elle-même, séparés par un intervalle d'un mètre, deux socles en calcaire semblable, dont on donnera l'idée la plus exacte en les comparant à des chapiteaux campaniformes renversés. Ils se ressemblent tellement qu'on peut les dire jumeaux, et cependant, à bien regarder, on découvrira quelques différences de détail dans leurs dimensions, dans le profil de leurs moulures[1]. On observera aussi leur disposition asymétrique par rapport au piédestal. Celui-ci même est très nettement partagé en deux et présente, d'une moitié à l'autre, des différences de travail assez sensibles pour qu'on puisse se demander si le monument n'est pas un composé de deux parties rapprochées en cours d'exécution, plutôt qu'un tout bien lié et conçu d'un seul jet. L'impression ne peut être que confirmée par les variantes d'écriture et d'orthographe que l'on constate entre les inscriptions de l'un et l'autre socle[2].

Quant à la destination de ces socles, elle ressort avec évidence de la forme et de la place des trois scellements creusés à la surface supérieure de celui qui est demeuré intact : disposés en triangle et inscrits dans un cercle, ils n'ont pu porter, comme l'inscription le démontre d'ailleurs, que les pieds d'un trépied de métal. Le socle de droite, dont le haut est brisé, n'offre ni la même disposition symétrique, ni le même nombre caractéristique de scellements ; cependant il ne peut pas avoir servi à un autre usage que celui de droite ; on devra seulement supposer un montage différent et peut-être l'addition de quelque accessoire, car il y a cinq trous.

[1] Dimensions :

	Socle A (*à gauche*)	Socle B (*à droite*)
Plinthe carrée, hauteur	0m,52	0m,515
— côté	1m,90	1m,98
Listel inférieur	0m,06	0m,035
Moulure circulaire, hauteur	0m,43	
— diamètre inférieur	1m,75	1m,70
— — supérieur	1m,44	
Listel supérieur	0m,045	

[2] Différences d'écriture portant sur les lettres A, E, Σ (voir les fac-similés), d'orthographe omission et emploi du signe d'aspiration et en général différence de physionomie graphique.



Les inscriptions gravées sur la plinthe antérieure du socle, face à la Voie Sacrée, sont les suivantes :

Γέλ(ω)ν ὁ Δεινομέν[εος
ἀνέθ(η)κε τ(ὼ)πόλλ(ω)νι
Συρακόσιος.

Τὸν τρίποδα καὶ τ(ὴ)ν Νίκ(η)ν (ὴ)ργάσατο
Βί(ω)ν Διοδ(ώ)ρο(υ) υἱὸς Μιλ(ή)σιος.

La lecture n'offre aucune difficulté, le sens non plus ; le commentaire historique est tout fait par Diodore, et par Athénée surtout, dont la description est si exacte qu'elle exclut toute chance d'erreur. Nous y voyons, en effet, que Gélon avait consacré dans Delphes un trépied et une Victoire d'or ; que ce fut un des trophées de la bataille d'Himère, victoire libératrice pour l'hellénisme, pour la Sicile et pour la Grèce, menacées en même temps et sauvées le même jour par Gélon et par Thémistocle des *barbares* coalisés de l'Asie et de l'Afrique. La magnificence du monument n'a certes rien d'excessif, et l'honneur n'est point usurpé d'une place privilégiée au centre

même du sanctuaire qui était le foyer commun de la Grèce[1].

Quant à l'artiste Bion[2], sa présence en Sicile n'est point non plus pour nous étonner : c'est un des Milésiens qui, chassés par l'invasion persane, vinrent, avec les habitants de Samos, chercher une nouvelle patrie dans la Grande-Grèce. Comme Pythagoras, il avait transporté en Occident son art, demeuré sans emploi dans une ville ruinée et déserte[3].

Le second texte est moins clair, car il est incomplet, et les éléments de certitude manquent pour le restituer.

On remarquera d'abord que, sans être disposée absolument στοιχηδόν, l'inscription comporte d'une ligne à l'autre, dans un espace déterminé, un nombre égal de caractères ; en second lieu, que la lacune à droite est d'une seule lettre. Étant donné que la partie conservée occupe la moitié de la surface disponible et compte quatorze ou quinze lettres, c'est autant qu'il en faudra attribuer à la partie détruite.

Le donateur est un fils de Deinoménès, et il ne doit pas être Gélon : si celui-ci, en effet, eût été l'auteur de la double offrande, il n'aurait pas divisé la dédicace, pouvant la faire graver tout entière et en lettres monumentales sur le haut degré du piédestal. Au surplus, et sans multiplier les arguments, nous savons encore, par Athénée, que Hiéron avait consacré, vers le même temps que son frère, une offrande toute semblable composée d'un trépied et d'une Victoire d'or. La similitude des deux socles conjugués, la double dédicace, concordent à merveille avec ces données, et l'on peut tenir pour démontré que le nom à restituer sur le second socle est celui même de Hiéron.

On lira donc : Ἱάρων ὁ Δεινομένεος, conformément à la formule de l'inscription voisine et de la dédicace d'Olympie[4] ; et l'on placera

[1] Telle est bien la portée attribuée à cette victoire par Pindare (*Pyth.*, I), qui réunit en une même gloire Athènes, Lacédémone et la Sicile ; dans une même reconnaissance les exploits de Salamine, Platées, Himère. — Cf. Hérodote, VII, 166, la légende relative à la simultanéité des batailles de Salamine et d'Himère ; et aussi Diodore, *loc. cit.*

[2] Diogène Laërce, IV, 58 ; cf. *BCH*, 1896, p. 654-656.

[3] Hérodote, VI, 22. — Busolt, *Gr. Gesch.*, II, p. 42-45 ; — Holm, *Gesch. Siciliens*, I, p. 198.

[4] *IGA*, 512.

devant le nom et l'article le signe d'aspiration, comme ici même dans hεπτα et sans doute à la fin de la première ligne dans [H]ΕΛ..., comme dans la dédicace de Delphes[1] et celle d'Olympie. On obtiendra ainsi quinze lettres; quatorze, si on omet l'aspiration devant l'article ς, comme dans notre dédicace de Gélon et celle de Hiéron à Olympie.

A la deuxième ligne, il ne reste que deux mots ἑπτὰ μναῖ, mais ils suffisent à indiquer que la dédicace était suivie du poids de l'offrande. Le chiffre est trop peu élevé pour représenter autre chose que l'appoint d'une somme plus forte, dans laquelle il entrera nécessairement des talents; on restituera donc le mot τάλαντα, qui réduira la lacune de la seconde ligne à sept ou huit lettres. Dans ces lettres, on devra trouver le nombre des talents et le mot indiquant le poids ou l'objet pesé; comme le nombre comporte, au minimum, trois ou quatre lettres, il n'en restera donc que trois ou quatre disponibles pour l'indication complémentaire qui devra en partie refluer sur la fin de la première ligne.

Là encore l'espace n'est pas de plus de quatre à cinq lettres. Une est certaine, E. La barre droite qui précède, avec ou sans l'appendice inférieur, dont la trace est à peine visible[2], ne peut être que le signe d'aspiration, seul caractère qui se termine à droite par un trait vertical et soit fermé en bas. Ce caractère est seul entre les deux E; l'intervalle paraît un peu large pour une lettre, mais il est certainement insuffisant pour deux. Le jambage oblique /, faute de barre inférieure ou médiane, n'est ni Δ ni Λ; et il semble que le jambage moyen aurait laissé quelque trace si c'eût été un M ou un N; l'inclinaison enfin paraît convenir surtout à un Λ, et cette lettre complétée suffit à remplir la fin de la ligne; la plus étroite de toutes les lettres, I seulement, pourrait, à la rigueur, être ajoutée. On lira donc hελ (=ἑλ, ἡλ ou εἱλ). C'est précisément le début du mot qui signifie peser, ἕλκω, εἱλκύω, et qui est usité dans les inventaires d'offrandes. L'imparfait du verbe ἕλκω, la particule δὲ et le chiffre de dix talents donneront le nombre de lettres requis:

[Hιάρονho Δεινομέ]νεος ἀνέθεκε· [h]έ[λ-
κε δὲ τάλαντα δέκα]hεπτὰ μναῖ.

[1] *BCH*, 1897, p. 303 (paginée par erreur 403).
[2] Ni la barre ni l'appendice ne sont venus sur notre cliché (p. 213) exécuté d'après l'estampage.

L'objet pesé n'est pas désigné; mais, sur la base où on le voyait, son nom pouvait bien être sous-entendu, tout comme dans la formule de consécration. Une objection plus grave, c'est une faute contre la syntaxe : ἕλκω gouverne l'accusatif, et l'irrégularité de construction, admissible à la rigueur, par mégarde, dans un long inventaire[1], serait ici singulière. On supprime les deux critiques en substituant au verbe le nom de l'objet: [h]ε [Νίκη δὲ τάλαντα δέκα]. Le sous-entendu n'a rien de choquant, le nominatif du poids peut se justifier; le nombre de lettres est le même à un I près, qui peut être ajouté à la première ligne. La forme ionienne ἡ [Νίκη] est plus embarrassante, car elle ne se justifie pas, comme dans l'autre dédicace, par l'intervention d'un artiste ionien.

Sans s'attacher trop strictement à la lettre, on pourra tenir pour très approximatifs et le sens général et le chiffre : c'est là l'essentiel. On n'hésitera guère qu'entre dix, onze et douze talents, selon que l'on insère ou non la particule δέ, qui peut très bien être omise en épigraphie. Les autres chiffres, au-dessous de dix, sont trop faibles par rapport au poids connu de l'offrande de Gélon, placée sur une base égale, — seize talents; de treize à dix-neuf, ils comptent trop de lettres vingt est trop fort, étant peu vraisemblable que le cadet, le subordonné, ait dépassé en magnificence le chef de l'État et de la famille[2]. Il semble qu'il ait dû plutôt rester un peu en deçà. Les chiffres donnés répondent à la fois à la ressemblance des offrandes et à la hiérarchie des donateurs.

Les remarques qui ont été faites sur la construction de la base, agrandie en cours d'exécution pour recevoir une seconde offrande qui n'était pas dans le plan primitif, semblent confirmées aussi par le récit de Théopompe. Il résulte des détails donnés par lui que les deux *ex-voto* furent simultanés, mais indépendants. Hiéron paraît avoir agi moins sur les instructions de son frère que de son propre mouvement. Il ne reçoit pas l'or de Gélon comme une part du butin, mais il le fait rechercher pour son compte, il l'achète à Corinthe[3]. Il commande l'œuvre d'art en son nom, de

[1] A Délos, dans les indications de poids, on trouve mélangés les nominatifs et les accusatifs.
[2] On a vu, par les mesures données, que la base de Hiéron est un peu moins élevée que celle de Gélon, et, avec une plinthe plus large, d'un diamètre un peu moindre.
[3] Théopompe dans Athénée, VI, p. 232, A, B.

son côté, et obtient ensuite qu'elle soit réunie à celle de son frère, quand celle-ci était déjà mise en place ou prête à être placée.

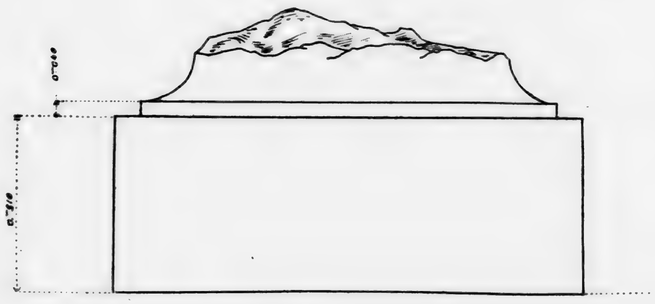
Ainsi nous complétons, en un point important, la description de Pausanias, qui n'a point signalé le trophée des tyrans, ne l'ayant point vu[1]; nous rectifions Diodore, qui ne parle que d'une seule offrande; nous confirmons les dires de Phanias et de Théopompe, qui mentionnent deux trépieds et deux Victoires d'or, consacrés par les deux frères; nous expliquons par les ruines la description poétique que fait Bacchylide du sanctuaire de Delphes, où resplendissait, près du temple, l'éclat des trépieds syracusains[2].

II

On peut se demander, toutefois, si deux trépieds seulement suffisent à ce tableau merveilleux et à l'enthousiasme du poète.

Or voici les faits que nous avons observés. En déblayant le

(c)



piédestal de Gélon, nous avons découvert, brisé en trois morceaux, un socle (C) en chapiteau campaniforme, semblable aux deux autres par la matière et le profil, un peu plus petit seulement. Le

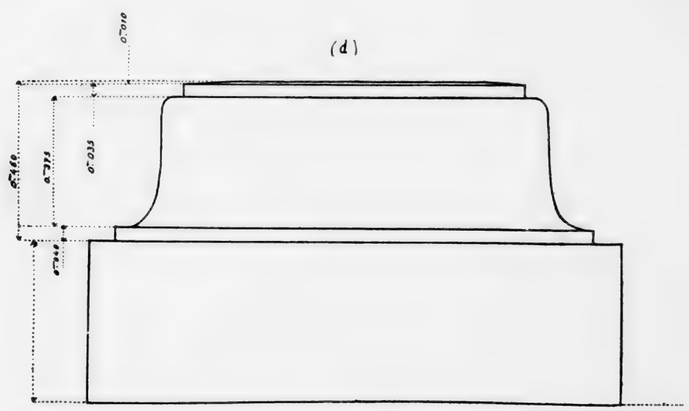
[1] Les trépieds avaient été enlevés par les Phocidiens pour être mis à la fonte, et la base elle-même disparaissait sous les stèles dont elle était surchargée. Cf. les remarques de M. Perdrizet, *BCH*, 1896, p. 656.

[2] Bacchylide (Kenyon), III, 15 suivants : Βρύει μὲν ἱερὰ βουθύτοις ἑορταῖς — βρύουσι φιλοξενίας ἀγυιαί — λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσὸς — ὑψιδαιδάλτων τριπόδων σταθέντων — πάροιθε ναοῦ...

lieu, la forme, qui est exceptionnelle à Delphes et qu'on ne rencontre point ailleurs, pour autant que je sache, invitaient à établir une relation entre ces trois ouvrages identiques et si voisins. A la différence des deux autres, le monument est anépigraphe. Il a aussi l'inconvénient d'être brisé à sa surface supérieure et de ne garder aucune trace des trous de scellement; mais on ne se hasardera pas en y reconnaissant une base de trépied.

D'autant moins qu'un quatrième socle (D), tout pareil, présente, comme celui de Gélon, les trois cavités caractéristiques disposées en triangle. Il est en calcaire noir bleu, a même plinthe, même moulure, même listel que les trois premiers; quant à la dimension, elle est intermédiaire entre AB et C. La dédicace fait également défaut[1]. On l'a découvert assez loin du piédestal, entre le temple d'Apollon et le mur polygonal; mais les ruines de Delphes

(d)



ont été trop bouleversées pour que cette distance, qui n'est pas énorme, condamne de premier abord un rapprochement que la matière et la forme suggèrent.

[1] Dimensions :

	Socle C	Socle D
Plinthe carrée, hauteur	0m,51	0m,468
— côté	1m,365	1m,55
Listel	0m,04	0m,04
Moulure, hauteur		0m,375
— diamètre inférieur	1m,204	1m,38
— — supérieur		0m,99
Listel supérieur		0m,035

Voilà donc quatre bases de trépieds d'un type très rare, identiques à quelques variantes de forme près et sauf l'échelle décroissante des proportions. Le nombre quatre est égal à celui des Deinoménides, Gélon, Hiéron, Polyzalos et Thrasyboulos. Les rapports de grandeur peuvent répondre aux situations relatives des personnages; les dédicaces exprimées ou omises semblent justifiées par le témoignage des auteurs.

Deux de ces offrandes sont individuelles et nominatives; elles sont signalées spécialement par les écrivains anciens; ce sont aussi les plus grandes, celles des deux frères aînés, qui avaient à la fois pour eux l'âge et l'autorité, l'un tyran de Syracuse et l'autre régent de Géla[1]; les deux autres plus petites, anonymes, et comme telles omises par les historiens, appartiendraient aux cadets; elles auraient été confondues dans une dédicace collective, gravée sur la base commune. Les quatre frères sont réunis dans la gloire du triomphe par Pindare, Bacchylide et Simonide, ou, du moins, l'auteur de l'épigramme qui lui est attribuée[2].

Le scholiaste de Pindare dit, en effet, que Gélon, par affection pour ses frères, les associa à sa gloire et à sa dévotion en dédiant avec eux des trépieds, *ex-voto* d'Himère, et il a conservé la dédicace, — dédicace collective, — de cette offrande familiale. Remarquable coïncidence entre les données archéologiques et littéraires, et bien démonstrative, si les inductions présentées ci-dessus ne sont point forcées, ni les vers de Simonide apocryphes. Il vaut donc la peine d'étudier de plus près et le monument et l'épigramme.

Examinons si l'état des lieux permet d'ajouter aux deux trépieds de Gélon et de Hiéron ceux de Polyzalos et de Thrasyboulos.

Les abords du piédestal ont été modifiés, et à plusieurs reprises, par des travaux de voirie. Au IVe siècle, à la suite du tremblement de terre qui renversa le temple, des remblais considérables furent

[1] Hérodote, VII, 156.

[2] Pindare, *Pyth.*, I, 155, avec la scholie afférente, cité p. 208, n. 3; Bacchylide, V, 31 :

τὼς νῦν καὶ ἐμοὶ μυρία παντᾷ κέλευθος
ὑμετέραν ἀρετὰν
ὑμνεῖν κυανοπλοκάμου θ' ἕκατι Νίκας
χαλκεοστέρνου τ' Ἄρηος
Δεινομένευς ἀγέρω-
χοι παῖδες...

exécutés en arrière des offrandes de Gélon, des murs de soutènement élevés presque jusque sur la base elle-même; on en voit la trace, on en retrouve les assises le long des faces nord et est. C'est alors, en effet, que fut comblé un péribole, dont nous avons retrouvé l'enceinte antique en appareil polygonal au-dessous de la base des Thessaliens, celui de Néoptolémos sans doute. Il était placé en arrière de la base de Gélon et devait avoir son entrée sur la gauche de cette base[1].

De même, en avant, le dallage de la Voie Sacrée a été refait, à une date assez basse, à l'époque impériale, semble-t-il; et les bancs de marbre qui sont placés en cet endroit sont une addition très postérieure, établie sur des fondations plus anciennes et étrangères.

A l'ouest, règne un long soubassement du même calcaire noir bleu que le soubassement des trépieds; il ne fait pas corps avec la base de Gélon et est moins élevé de quelques centimètres; mais il y est exactement parallèle et en est si voisin qu'il s'y cale et qu'un trou d'encastrement chevauche de l'un sur l'autre. Il se développe sur une longueur de 3m,50, du nord au sud, et se continuait peut-être davantage; la largeur dans l'état ne peut être déterminée, car il est en partie démoli et semble avoir reçu successivement plusieurs affectations.

Si l'on veut joindre aux deux socles encore en place ceux dont les débris ont été recueillis aux environs, on devra les disposer en avant, utilisant pour eux les fondations conservées sous les bancs de marbre ou sur les côtés, en leur assignant le soubassement de l'ouest, au pied duquel a été découvert le socle C, et un autre symétrique, qui aurait été démoli, à l'est. La démolition est d'autant plus admissible que, outre les travaux de voierie, la base des trépieds latéraux se trouva sans emploi après les pillages des Phocidiens, qui enlevèrent les trépieds; elle était, par conséquent, exposée à plus de danger; on remarquera que les socles eux-mêmes sont tous les deux brisés.

Mises en avant, si basses qu'on les suppose, les offrandes de Polyzalos et Thrasyboulos auraient masqué celles de leurs frères aînés; le secondaire eût caché le principal.

La composition symétrique de deux appendices balancés est beau-

[1] Voir le plan de M. Tournaire. Sur les remblais, cf. *BCH*, 1896, p. 648, 690.

coup plus satisfaisante ; elle a contre elle la disparition complète du soubassement oriental et la forme allongée du soubassement ouest, trop grand pour un seul socle et presque suffisant pour deux. Toutefois on ne doit pas oublier les remaniements subis par cette partie du sanctuaire. Si l'on préfère adopter, pour les deux socles CD, le soubassement occidental, les trépieds ne seront pas en ligne avec ceux de Gélon et de Hiéron, mais placés perpendiculairement en retour d'angle. Ce piédestal aurait eu sa façade non point au sud, mais à l'ouest, et la situation était, en effet, très favorable, si l'on place de ce côté l'entrée du téménos de Néoptolème. C'est là qu'aurait été gravée la dédicace métrique conservée par le scholiaste de Pindare, par l'*Anthologie*, et le *Lexique* de Suidas.

Les offrandes syracusaines, groupées en un même lieu, auraient donc constitué soit un ensemble, formé d'un corps central et de deux annexes latérales, soit deux ensembles contigus, distincts, mais dépendants l'un de l'autre. Elles auraient été faites sur un même modèle, mais successivement. Au trépied de Gélon, se serait ajouté d'abord celui de Hiéron, sur une même base agrandie, pour le recevoir ; puis Gélon aurait commandé deux trépieds nouveaux et fait élever au même lieu une base nouvelle, ou deux appendices latéraux, pour associer à sa gloire ses deux frères puînés et faire rentrer dans le rang le trop orgueilleux Hiéron. Il n'y a rien là que de conforme à la douceur de Gélon, dont on vante l'amour fraternel, et à l'ambition impatiente de Hiéron.

On aurait souhaité pour cette hypothèse une démonstration tout à fait rigoureuse ; on se doit contenter de probabilités et de vraisemblances. La dédicace métrique, sur laquelle elles reposent pour une bonne part, nous est arrivée sous deux formes, en deux épigrammes de quatre vers, dont les deux premiers seuls sont communs ; et, là encore, il existe une variante d'une certaine gravité : le scholiaste de Pindare donne τοὺς τρίποδας θέμεναι ; l'*Anthologie*, τὸν τρίποδ' ἀνθέμεναι, et cette leçon est reproduite dans Suidas avec les deux vers de l'*Anthologie*. Les éditeurs modernes ont, en général, fondu les deux épigrammes en une de six vers, se réservant de rejeter l'un ou l'autre distique, ou même l'épigramme tout entière.

Les raisons pour lesquelles on en a contesté absolument ou l'antiquité, ou l'attribution à Simonide, ne m'ont point paru décisives, ni celles qu'on a tirées du texte lui-même, ni celles qu'on a cru

trouver dans nos découvertes de Delphes, alors qu'elles n'étaient pas encore achevées[1]. Je crois avoir montré que l'archéologie fournit, au contraire, des arguments favorables.

Passant au détail du texte, la pluralité des trépieds dont nous avons retrouvé les bases, conformément aux assertions de Théopompe et de Bacchylide, nous permettra de donner raison au scholiaste contre Suidas et l'*Anthologie* et d'établir la leçon τοὺς τρίποδας. En rentrant ainsi dans la vérité du fait, nous débarrasserons aussi le texte d'un dorisme singulier dans le contexte, l'apocope de ἀνά dans ἀνθέμεναι.

De cette remarque résultera, si je ne me trompe, une présomption favorable au scholiaste de Pindare, qui paraît avoir puisé à de bonnes sources ses renseignements sur l'histoire des tyrans de Syracuse.

Donc, à moins de raisons sérieuses, j'admettrai aussi comme bon le second des distiques cités par lui. On l'a jugé plat et rejeté comme tel ; à ce compte, on trouverait pas mal à éliminer dans les œuvres authentiques de Simonide, qui n'a pas eu, semble-t-il, la prétention de mettre de l'esprit sous chaque mot. Aussi bien mon sentiment est autre, et cette allusion à l'alliance libératrice, par laquelle la Grèce a été sauvée, ne me paraît manquer, en termes si simples qu'elle soit exprimée, ni de fierté, ni d'adresse politique.

Elle est contraire à l'histoire, dit-on encore, et jamais Gélon n'a fait alliance avec les États grecs. Sans doute, si on l'entend d'une convention diplomatique ; mais, à en juger par les résultats, quelle alliance eût pu être plus intime et plus efficace que cette action simultanée, cette double victoire en un même jour aux deux extrémités du monde hellénique ! C'est bien ainsi que l'opinion populaire interpréta les faits et les encadra dans la légende, déjà formée du vivant des tyrans et, sans doute, encouragée par eux, qu'Hérodote a recueillie, que Pindare a exprimée en termes magnifiques. Quelle assertion plus conforme aux prétentions, aux intérêts, à la politique de ces souverains, hellènes d'origine et désireux de jouer un grand rôle dans l'hellénisme !

Une objection, que je m'étonne de n'avoir pas rencontrée, c'est la possibilité d'un emprunt à Hérodote, qui réduirait la poésie à une

[1] Hauvette, *Epigrammes de Simonide*, p. 125.

œuvre d'érudit. « Πολλὴν δὲ παρασχεῖν... χεῖρ' ἐς ἐλευθερίην, » écrit le poète. « Βώθεί τε τοῖσι ἐλευθεροῦσι τὴν Ἑλλάδα καὶ συνελευθέρου. Ἁλὴς μὲν γὰρ γενομένη πᾶσα ἡ Ἑλλὰς χεῖρ μεγάλη συνάγεται, » dit à Gélon l'ambassadeur de Lacédémone. Mais l'expression n'est point si rare, ni la ressemblance si textuelle qu'on doive croire nécessairement à un plagiat ; le sens du mot χεῖρ n'est pas non plus absolument identique : dans Hérodote il s'applique à un corps de troupes, ici je l'entendrais plutôt d'un *secours* au sens métaphorique.

Tout au contraire, il ne me paraît guère douteux que le distique intercalé, sur l'autorité de Suidas et de l'*Anthologie*, ne soit une interpolation.

Outre que l'épigramme de six vers est beaucoup moins usitée que celle de quatre, les vers ajoutés ont l'inconvénient de couper la phrase, de la surcharger et de l'alanguir, sans compensation manifeste dans la plénitude du sens ou l'éclat des expressions.

La mention exacte du poids de l'offrande n'a rien qui doive offusquer, bien qu'elle ait aussi paru peu poétique ; outre que cette particularité n'est pas indifférente à propos de métal précieux, la mise en vers de ces détails précis est un petit tour de force que ne dédaignaient pas les épigrammatistes.

La difficulté consiste plutôt dans le chiffre même, dans l'embarras de la construction, dans l'obscurité de certains mots et de la formule même, enfin dans quelques erreurs matérielles, qui semblent révéler la prétention et l'ignorance d'un pédant.

On ne peut établir entre le chiffre et tous ceux qui nous sont donnés par notre inscription ou par Diodore aucun rapport d'égalité, ni de divisibilité par 10, comme dîme, ou par 100 comme dixième de la dîme[1].

L'emploi de la livre d'or paraît emprunté aux habitudes romaines et byzantines. Les poids qui nous sont authentiquement connus par l'inscription de Delphes sont le talent et la mine.

La préposition ἐξ avait étonné plusieurs archéologues, dont Bœckh ; elle n'est pas aisée à remplacer, et on l'a justifiée ; mais il n'en reste pas moins une singulière cascade de génitifs, compléments, appositions et compléments de compléments, dont les rapports sont mal établis.

[1] Voir à ce sujet Preger, Hauvette, où la littérature antérieure est résumée, et en particulier Holm, *Gesch. Siciliens*, I, p. 210 et 417.

L'on ne voit pas non plus sur quoi est prélevée la dîme et la dîme de la dîme.

Δαρέτιος χρυσός est une croix pour les commentateurs. Ce mot nous est donné par deux sources différentes, et j'admettrais difficilement la correction Δαρεικός. Ce serait une allusion bien détournée à l'alliance médo-carthaginoise, si l'on désigne par là le butin fait à Himère ; ce serait une inexactitude, car on ne voit pas qu'on ait pris, ni reçu en contributions de guerre tant d'or monnayé, et l'on n'a pas employé de la monnaie d'or, mais des lingots achetés en Grèce, à la confection des trépieds de Delphes[1].

Il faut donc s'en tenir à Δαρετίου ou Λαρετίου, qui seraient deux formes équivalentes par abréviation ou synonymie de l'adjectif Δαμαρέτειος, rebelle à la mesure du vers. Par une forme ou l'autre se trahira la vaine ingéniosité du versificateur érudit. Ce n'est pas par énigme qu'un poète contemporain aurait loué la reine Damarété, quitte à la rendre méconnaissable sous un nom d'emprunt.

L'introduction de Damarété ne me paraît pas moins le fait d'un érudit, qui jugea faire tort à la gloire de la famille si, à tous les Deinoménides, il n'ajoutait pas aussi la reine, la généreuse initiatrice des dons volontaires durant la lutte, l'heureuse négociatrice de la paix.

Ces événements sont racontés au long dans Diodore, qui parle aussi de la monnaie Damarétienne et qui semble la prendre faussement, comme l'auteur du distique contesté, pour une monnaie d'or.

Je retrouve enfin dans le même texte le τάλαντον, la λίτρα, les chiffres de cent et de cinquante, dans lesquels notre poète semble s'être plus ou moins embrouillé.

Enfin Diodore aussi ne parle que d'un trépied, comme l'offrande est réduite à un trépied dans l'*Anthologie* et dans Suidas, seuls garants des vers en litige.

Il me paraît donc très probable que le distique est l'œuvre d'un faussaire, qui voulut, à force d'érudition, compléter un texte plus ancien, qui vivait à l'époque impériale et prit ses renseignements soit à Diodore, soit à une source dont Diodore avait aussi fait usage.

[1] Athénée, VI, p. 232 B.

Cette amputation faite, je ne vois ni dans le style, ni dans les faits aucune raison de nier l'authenticité de l'épigramme ; et, si on la croit antique, contemporaine de Gélon, si, comme nous avons essayé de le faire, on reconstitue le monument sur lequel elle était gravée, je pense que l'on pourra, sans scrupule, l'attribuer à Simonide, qui fut l'ami des tyrans de Syracuse.

Delphes nous a fourni les ruines du monument ; la poésie les rapproche, les explique, leur donne un nom et une histoire ; elle prend à son tour, grâce aux faits, une clarté nouvelle et se purifie, au contact de la réalité, de tous ses éléments étrangers et corrompus.

Théophile Homolle.

BACCHYLIDEA

Dans les notes qu'on va lire sur les poèmes et fragments récemment découverts de Bacchylide, je me propose de traiter principalement, mais non exclusivement, certains points d'intérêt mythologique.

I. Dans le premier fragment (p. 195 Kenyon), qui appartient au début de l'ode I, le poète racontait le mythe d'Euxantios. Minos, à la tête d'une armée crétoise et de cinquante navires, descendait dans un pays dont le nom est perdu. Là il épousait la vierge Dexithéa ; pour la protéger, il lui laissa « la moitié de son armée », à laquelle il distribua « ce pays de hauteurs escarpées » (πολύκραμνον χθόνα, fr. 1, v. 12). Il retourna ensuite en Crète et, le dixième mois, Dexithéa mit au monde « un fils glorieux, Euxantios ». La haute dignité à laquelle Euxantios était destiné semble marquée par le mot πρύτανιν (v. 19) ; le reste du contexte est perdu (c'est le même mot qui, dans XIX, 43, λινοστόλων πρυ... dénote la prééminence d'Epaphos, fils d'Io, en Égypte). Dans II, 8, le poète appelle Céos Εὐξαντίδα νᾶσον, et Céos est sûrement la πολύκραμνος χθών à laquelle il fait allusion dans le fragment 1 comme lieu de naissance d'Euxantios. Cette description convient suffisamment à Céos, et elle est de celles qui pouvaient naturellement se présenter à l'esprit de Bacchylide, dont la ville natale Iulis était située sur une colline escarpée, l'emplacement de la moderne Zéa.

D'après le scholiaste d'Apollonius de Rhodes (I, 186), Euxantios fut le père de Miletos. La source utilisée par le scholiaste est peut-être Aristocrite, auteur d'un ouvrage sur Milet, qui mentionnait les Εὐξαντίδαι (Müller, *Frag. histor.*, IV. p. 331). La renommée des

Milesia vellera suggère une relation entre Εὐξαντίδαι et ξάντης, *carminator*, « cardeur de laine ». De pareils noms patronymiques étaient souvent portés par des corporations héréditaires où l'exercice d'un art ou d'une profession se transmettait de père en fils. Mais il est facile de concevoir que, lorsque les Euxantidai de Milet furent devenus un clan opulent et distingué, ils aspirèrent à l'honneur d'une généalogie héroïque. Wilamowitz a remarqué (*Gött. gel. Anz.*, 1898, n° 23, p. 128) que Εὐξάντιος est une « formation singulière ». Il soupçonne que le sens en est : ὁ κατ' εὐχὴν ἀντίος ἐλθών. Il pense que, dans la forme originaire de la légende, Dexithéa, « celle qui reçoit un dieu, » devint mère non par Minos, mais par un dieu, Zeus ou Apollon, dont la bienheureuse apparition fut rappelée par le nom Euxantios donné aux rejetons de cette union.

Des interprétations forcées de noms propres traditionnels sont chose fréquente dans la mythologie grecque populaire. Mais est-il probable qu'Euxantios ait été un nom inventé pour exprimer l'idée : ὁ κατ' εὐχὴν ἀντίος ἐλθών? Je ne puis le croire. Il est infiniment plus vraisemblable qu'Euxantios est un nom suggéré par le patronymique Euxantidai et inventé à seule fin de pourvoir d'un ancêtre héroïque les fils des bons cardeurs de laine. Cette hypothèse est confirmée par l'obscurité relative où demeura le mythe d'Euxantios. Cette légende, autant que nous sachions, ne jouissait que de ce qu'on peut appeler une circulation locale, à savoir à Milet et à Céos. Les savants alexandrins en avaient sans doute connaissance. Hérodien nous a conservé une partie d'un vers de Callimaque : αἷμα τὸ μὲν γενεῆς Εὐξαντίδος. Mais il n'y a aucune raison de supposer qu'ils puisaient leurs connaissances du mythe à d'autres sources que celles qu'avaient fournies Céos et Milet elles-mêmes ; je veux dire le poème de Bacchylide, l'ouvrage en prose d'Aristocrite, et peut-être d'autres mythographes du crû. Il est remarquable et significatif qu'Apollodore, d'ordinaire si complet et si précis sur chaque personnage mythologique de quelque importance, se contente de mentionner Euxantios comme un fils que Dexithéa eut de Minos, et n'a pas un mot de plus à dire à son sujet (III, 1, § 2).

Pour me résumer, voici la conclusion à la quelle je suis amené. Les Euxantidai étaient un clan milésien dans lequel la profession de cardeur de laine était héréditaire. Céos avait une ancienne légende locale, qui faisait de cette île le lieu où Dexithéa s'unit à Minos.

Minos était aussi associé dans la légende avec Milet ; c'était une combinaison facile d'appeler Euxantios le fils de Minos et de Dexithéa, et d'en faire l'ancêtre des Euxantidai milésiens. Le mythe devait être bien accueilli par les Euxantidai eux-mêmes, auxquels il fournissait une lignée si illustre. Il flattait aussi l'amour-propre des Céens, qui embellirent encore la légende en faisant d'Euxantios le père de Miletos.

II. La légende d'Euxantios n'est pas le seul lien entre Céos et Milet, dont une trace probable peut être trouvée dans ces poèmes. L'ode XI, adressée à un vainqueur métapontin, se termine par une invocation à Artémis :

... σὺν δὲ τύχᾳ
ναίεις Μεταπόντιον, ὦ
χρυσέα δέσποινα λαῶν.
ἄλσος τέ τοι ἱμερόεν
Κάσαν παρ' εὔυδρον πρόγο-
νοι ἐσσάμενοι, Πριάμοι' ἐπεὶ χρόνῳ
βουλαῖσι θεῶν μακάρων
πέρσαν πόλιν εὐκτιμέναν κ. τ. λ.

Dans le texte, tel qu'il est donné par le manuscrit, il n'y a pas de verbe pour πρόγονοι, et ce mot lui-même est singulièrement vague. Il doit désigner les ancêtres des Métapontins (impliqués par le mot Μεταπόντιον, v. 116) ; mais ceci est assez obscur, et certainement inélégant. Feu le professeur Arthur Palmer a proposé de lire ἔσσαν ἐμοί au lieu de ἐσσάμενοι. Il n'a invoqué aucun argument à l'appui de sa conjecture. Mais, après un examen attentif, je suis disposé à croire que la correction est exacte, du moins en ce qui concerne ἐμοί ; le verbe qui précède doit-il être lu ἔσσαν ou θέσσαν, c'est là un point qui implique une discussion métrique, où je ne désire pas entrer ici. C'est à Strabon que nous devons le renseignement qui confirme le mieux l'opinion de Palmer. « Métaponte, » dit Strabon, « fut fondée, dit-on, par des Pyliens, qui partirent de Troie avec Nestor » (p. 264). Il nous dit aussi qu'à Céos, près de la ville de Pœaessa, existait un sanctuaire (ἱερόν) d'Athéna Νεδουσία (ainsi nommée de la rivière Nédon en Elide), et que ce sanctuaire passait pour avoir été

fondé par Nestor à son retour de Troie (p. 487). Le fait qu'une pareille tradition se soit conservée à Céos jusqu'à l'époque d'Auguste est très significatif. Nous savons qu'à Milet existaient des Nélides, qui prétendaient descendre du Pylien Nélée, un des fondateurs mythiques de cette ville. Athènes aussi avait ses Nélides et Cos ses Nestorides. Mimnerme de Colophon nous dit que sa race (ἡμεῖς) avait émigré de la « Pylos de Nélée » vers l'Asie Mineure (fr. 9). Effectivement les héros pyliens figuraient dans de nombreuses légendes concernant la fondation de villes et de temples ioniens sur les côtes et dans les îles de la mer Egée. A Céos, comme dans tant d'autres contrées ioniennes, il doit certainement y avoir eu des familles qui réclamaient une origine pylienne. Aucune autre hypothèse ne peut expliquer le sanctuaire céen d'Athéna Nedousia et la longue persistance de la tradition qui en attribuait la fondation à Nestor.

Lorsque Bacchylide décrit le bosquet sacré de l'Artémis de Métaponte comme une fondation de ses ancêtres (πρόγονοι... ἐμοί), il fait allusion aux héros pyliens qui passaient pour s'être fixés à Métaponte, et qui étaient aussi les ancêtres légendaires d'une partie de la noblesse de Céos, à laquelle appartenait la famille du poète. C'est un parallèle exact au passage où Pindare, parlant des Egéides qui étaient venus de Sparte à Théra, les appelle « mes aïeux » (πατέρες ἐμοί, *Pyth.*, V, 74). Un poète grec du v^e^ siècle, qui écrivait des odes triomphales ou des *encomia*, était fréquemment mis en relation avec des hommes qui attachaient un grand prix à une lignée héroïque. Il y en avait beaucoup de semblables parmi les patrons de Simonide et de Pindare. Un poète qui pouvait se vanter d'être un Egéide ou un Nestoride possédait, aux yeux de ces hommes, un titre de plus à leur faveur. En outre, les mythes héroïques fournissaient au poète lyrique la source la plus attrayante de ses ornements poétiques. Si sa propre lignée pouvait être retracée jusqu'à des héros, la nature même de sa tâche littéraire contribuait à vivifier chez lui le sentiment de cette descendance. Rien de plus naturel que de voir Bacchylide, comme Pindare, exprimer ce sentiment. Dans le cas de Bacchylide, cette gloriole était d'autant plus à sa place que les ancêtres auxquels il fait allusion reliaient les traditions de Céos à celles de Métaponte d'une manière honorable pour les deux cités.

III. Le fragment de onze lignes qui forme le début de l'ode XX présente un intérêt considérable pour la mythologie. Il nous raconte comment, « dans Sparte l'antique, les vierges aux cheveux d'or chantaient une chanson comme celle-ci, quand Idas, au cœur hardi, ramenait Marpessa, » après avoir échappé à l'arrêt de la mort, grâce à Poseidon, qui lui donna « des chevaux prompts comme le vent ».

Idas et Lyncée, fils d'Apharée, étaient des héros messéniens. Arène, nom d'une ville de Messénie mentionnée dans l'*Iliade*, leur était associée soit comme nom de leur mère, soit comme le lieu d'origine de leur père (Ἀρήνηθεν, Apoll. Rhod., I, 152). Le trait principal de la légende était la querelle mortelle entre les Apharétides et les Dioscures. Dans la version suivie par Pindare, la cause de cette querelle était l'enlèvement par les Dioscures de bétail appartenant aux Apharétides. Idas tua Castor ; les frères Messéniens furent alors poursuivis par Pollux, qui les atteignit près du tombeau de leur père Apharée ; là il tua Lyncée, tandis qu'Idas périt par la foudre de Zeus. Il n'est pas difficile de reconnaître l'élément symbolique caché dans ce mythe. Les Apharétides sont les offensés, mais après une lutte les Dioscures l'emportent. Comme l'indiquent le nom et les attributs de Λυγκεύς, les Apharétides étaient à l'origine des dieux messéniens de la lumière, comme les Dioscures à Sparte. Les représentants de Sparte commencent la dispute ; ensuite le vengeur de Castor poursuit les frères jusqu'à la tombe de leur père, et, aidé par Zeus, les écrase. Que la légende ait été façonnée par les vainqueurs ou par les vaincus, le sentiment qui l'inspire réflète l'histoire de la Messénie. Aucun lieu ne pouvait être mieux consacré par la piété naturelle que le tombeau d'un père. Zeus avait décrété que la force l'emporterait sur le droit, et la cause des Messéniens avait succombé sur le sol qui lui était consacré, le sol de leur patrie.

Dans l'histoire de Marpessa, le Messénien Idas apparaît comme rival d'Apollon. Marpessa était fille d'Evénos (Εὔηνος), roi en Étolie. Idas l'enlève à son père à l'aide d'un chariot ailé, que lui a donné Poseidon. Evénos le poursuivit, mais en atteignant le fleuve étolien Lycormas, et en découvrant qu'il ne pouvait pas rattraper les fugitifs, il tua ses chevaux et se noya dans la rivière, qui désormais prit le nom d'Evénos. Idas amena Marpessa à Messène ; Apollon l'y rencontra et tenta de lui enlever Marpessa ; mais Idas, intrépide,

tendit son arc contre le dieu archer. Zeus intervint alors et permit à Marpessa de choisir entre ses prétendants. Elle choisit Idas, craignant qu'Apollon n'abandonnât son épouse mortelle une fois devenue vieille (Apollodore, I, 7, 8 suiv.).

Simonide avait raconté cette histoire (*Schol. Il.*, IX, 556) ; d'après le sommaire donné par le scholiaste, Simonide nommait Arène en Messénie comme l'endroit où Idas amena Marpessa, et cependant il désignait Idas comme Λακεδαιμόνιος τὸ γένος... A première vue, la chose est surprenante, quand nous nous rappelons que tout le mythe des Apharétides était essentiellement messénien. Théocrite, fidèle en ce détail (mais non sur d'autres points) à la légende ancienne, parle de Μεσσάνιος Ἴδας (XXII, 208). Pausanias cependant jette un nouveau jour sur la question. Il vit la tombe des Apharétides à Sparte et remarque qu'on se serait plutôt attendu à la rencontrer en Messénie (III, 13, § 1) ; mais, ajoute-t-il, les malheurs des Messéniens et leur long exil du Péloponèse avaient obscurci leurs traditions locales. Il était devenu loisible à tout peuple qui le voulait (τοῖς ἐθέλουσιν) de réclamer ces traditions pour lui-même. En fait, les Lacédémoniens avaient usurpé la légende messénienne. C'est ce qui ressort bien d'Ovide. Il place la scène de la fatale rencontre entre les Apharétides et Pollux dans Aphidna de Laconie (*Fastes*, V, 708), ville qui, d'après Etienne de Byzance, était la patrie de Leucippe et de ses filles.

Considérons maintenant le texte du fragment, qui est ainsi conçu :

Σπάρτᾳ ποτ' ἐν[
ξανθαὶ Λακεδα[
τοιόνδε μέλος κ[
ὅτ' ἄγετο καλλιπα[
κόραν θρασυκαρ[
Μάρπησσαν ἰω[
φυγὼν θανάτου[
ἀναξίαλος Ποσι[
ἵππους τέ οἱ ἰσαν[
Πλευρῶν' ἐς εὐκτ[
χρυσασπιδος υιο[

La « chanson chantée autrefois par les vierges lacédémoniennes aux cheveux d'or » était évidemment une espèce d'épithalame en l'honneur d'Idas et de Marpessa. Nous nous rappelons l'épithalame d'Hélène (Théocrite, XVII), et c'est sûrement à Lacédémone, non en Messénie, que, d'après cette chanson, Idas amenait Marpessa. Le sens général des six premiers vers est suffisamment clair : Wilamowitz propose εὐρυχόρῳ au vers 1 et κόραι ᾖδον au vers 3, ce qui peut servir au moins *exempli gratia*. La restitution des vers 7 à 11 présente plus de difficultés. On peut noter quatre points : 1° Il nous faut un verbe qui ait Poseidon pour sujet et ἵππους pour régime ; 2° la place de τε au vers 9 montre qu'il accouplait ἵππους avec un autre accusatif qui s'est perdu ; sans doute celui d'un nom signifiant chariot. Cf. Pindare, *Olymp.*, I, 86, τὸν μὲν ἀγάλλων θεὸς | ἔδωκεν διφρόν τε χρύσεον πτεροῖσίν τ' ἀκάμαντας ἵππους ; 3° Pleuron, au vers 10, ne peut pas être réuni avec ἄγετο κτλ. Le Péloponèse, non l'Etolie, est le pays où Idas amena Marpessa. Le héros Pleuron figurait dans la mythologie comme arrière-grand-père d'Evénos (Apollodore, I, 7, 8), et la ville de Pleuron était proche du fleuve Evénos. Bacchylide doit avoir mentionné ici Pleuron comme le siège du roi Evénos, l'endroit où se rendit Idas dans l'intention de conquérir Marpessa. Il est vrai que Simonide (Schol. Il., IX, 556) avait nommé Ὀρτυγίαν τὴν ἐν Χαλκίδι comme l'endroit d'où fut ravie Marpessa ; mais nous trouvons souvent de pareilles divergences de détail entre des versions presque contemporaines d'un même mythe. Il semble presque qu'un poète cherchait parfois à marquer son indépendance en modifiant ces petits détails dans l'œuvre de son prédécesseur. Bacchylide doit certainement s'être conformé à la tradition prévalente quand il plaçait le séjour d'Evénos en Étolie. 4° La généalogie d'Evénos nous est donnée par Apollodore (I, 7, 8), qui fait de lui le fils d'Arès par Démoniché, petite-fille de Pleuron. Le mot perdu à la fin du vers 11 était probablement Ἄρηος.

Avec ces données nous pouvons maintenant proposer la restitution suivante comme représentant au moins le sens général du contexte primitif :

Σπάρτᾳ ποτ' ἐν [εὐρυχόρῳ]
ξανθαὶ Λακεδα[ιμονίων]

τοιόνδε μέλος κ[όραι ἄδον],
ὅτ' ἄγετο καλλιπά[ρᾳον]
κόραν θρασυκάρ[διος Ἴδας]
Μάρπησσαν ἰο[πλόκαμον],
φυγὼν θανάτου [τέλος, ὡς πόρε δίῤῥον]
ἀναξίαλος Ποσ(ε)ι[δᾶν]
ἵππους τέ οἱ ἰσαν[έμους· ὁ γὰρ ἐλθὼν]
Πλευρῶν' ἐς εὐκτ[ιμέναν]
χρυσασπίδος υἱὸ[ν Ἄρηος]

Le fragment s'arrête au moment où le poète va raconter ce qui se passa avant la fuite d'Idas et de Marpessa dans le chariot ailé : comment Idas vint à Pleuron et demanda au fils d'Arès (Evénos) la main de sa fille. L'accusatif υἱόν (si tel est bien le cas de ce mot au vers 11) dépendait probablement d'un verbe dont le sujet était Idas, par exemple ᾔτησε κόραν. Les mots du vers 8, φυγὼν θανάτου κτλ., sont éclairés par un fait que nous apprend le scholiaste de Pindare, *Isthm.*, IV, 92, à savoir que Bacchylide avait raconté comment Evénos (tel Œnomaos) contraignait tous les prétendants à la main de sa fille de lutter avec lui, probablement dans une course de chars, les tuait quand ils se laissaient vaincre, et bâtit la toiture d'un temple avec leurs crânes. Le récit de ces événements suivait sans doute le passage qui commence avec la fin de notre fragment.

IV. L'histoire de Méléagre dans l'ode V (66-175) est un exemple caractéristique de la manière dont Bacchylide emploie le mythe comme ornement de l'épinikion. Elle est aussi remarquable à d'autres titres. Après une description de la victoire olympique d'Hiéron, le poète dit : « Un homme peut être appelé heureux s'il a obtenu sa part d'honneurs (μοῖραν καλῶν, visant particulièrement les victoires dans les jeux), avec une existence généralement prospère, « *car nul mortel n'est béni en toute chose* » ; nous apercevons là une allusion à la mauvaise santé d'Hiéron. Ensuite, sans préambule, vient le récit mythique : « On dit qu'un jour Héraclès descendit dans l'Hadès » et là rencontra Méléagre. Le lien entre la victoire d'Hiéron et le mythe est simplement la γνώμη : « Nul mortel n'est béni en toute chose. » Méléagre est un exemple d'une

jeunesse glorieuse soudainement interrompue par un cruel destin ; comme le sort d'Héraclès aussi fut un mélange de triomphes et d'épreuves. Pindare également aurait pu se contenter de relier son thème principal au mythe par une pensée de ce genre ; mais Pindare, en tous cas, aurait rendu l'enchaînement plus clair ; il aurait ménagé la transition avec plus d'art et plus de douceur. En ce qui concerne la version qu'il donne du mythe lui-même, Bacchylide a fait quelque usage de l'épisode contenu au IX^e^ chant de l'*Iliade ;* mais le trait distinctif de l'histoire, la mort du héros par l'effet de la combustion du tison d'Althée, indique une source différente et sans doute plus ancienne. Homère ne dit pas comment périt Méléagre ; ce n'était pas nécessaire pour le but en vue duquel ce mythe a été introduit dans l'*Ambassade :* mettre Achille en garde contre la persistance de sa morne inaction. Mais nous savons par Pausanias (X, 31, § 3) que, dans deux autres épopées, la Μινυάς et les Ἠοῖαι, Méléagre était tué par Apollon : c'était là une fin glorieuse bien appropriée à l'esprit de poèmes épiques qui cherchaient à exalter le héros étolien. Se consumer comme se consumait le tison d'Althée était une mort tragique, mais non glorieuse. Il est probable cependant que le tison appartenait à la plus ancienne forme de la légende. Des poètes épiques qui employaient une vieille chanson de Méléagre comme matière, mais qui trouvaient l'incident du tison peu à leur convenance, se contentaient de dire qu'Althée, dans sa fureur amère de la mort de ses frères, prononça une malédiction contre son fils (*Il.*, IX, 567 : πόλλ' ἀχέουσ' ἠρᾶτο) : elle laissait aux flèches d'Apollon le soin d'accomplir la malédiction. Le poète tragique Phrynichos (environ 500 ans avant Jésus-Christ) est le plus ancien auteur connu qui ait mentionné le tison d'Althée ; mais la remarque de Pausanias (X, 33, § 4), que c'était là la première mention du tison dans le drame, implique la connaissance ou la présomption d'une source plus ancienne, épique ou lyrique. Semblablement la manière dont Eschyle fait allusion au tison (*Choéphores*, v. 603 suiv.) indique que c'était un élément bien connu du mythe. Mais rien peut-être dans la mise en œuvre de cette légende par le poète de Céos n'est plus intéressant qu'un point où il se sépare de Pindare. Quand Méléagre a terminé son pathétique récit, Héraclès répond : « Le mieux, pour les mortels, est de ne pas naître et de ne pas contempler la lumière du soleil. Mais il ne sert à

rien de se lamenter sur le passé; ne parlons que de ce qui peut encore s'accomplir. Dans le palais du belliqueux Œnée y a-t-il, parmi ses filles, une vierge de formes pareilles à la tienne? Volontiers je ferais d'elle ma royale épouse. » Alors Méléagre répond: « J'ai laissé dans ma demeure la belle Déjanire encore étrangère à la déesse séductrice de l'amour. » Là le mythe s'arrête brusquement. Dans tout ceci règne une naïveté qui peut nous faire sourire, mais qui a son charme particulier. Nous croyons reconnaître le caractère primitif, nous sommes prêts à croire que le poète du v^e^ siècle avant Jésus-Christ reproduit fidèlement un original archaïque; mais nous trouvons que Pindare racontait l'histoire autrement. Dans sa version, c'est Méléagre qui proposait à Héraclès la main de Déjanire (Schol. Il., XXI, 194). A première vue, le lecteur moderne pourrait être disposé à croire que la supériorité poétique est du côté de Bacchylide; assurément il est juste que la proposition soit faite par Héraclès; est-il compatible avec la dignité ou la délicatesse qu'elle émane de Méléagre? Néanmoins une réflexion plus attentive nous montrera, j'ose le croire, que la version de Pindare offre un accord plus vrai et plus délicat avec l'esprit du mythe. La signification de la scène dans l'Hadès dépend de l'antithèse des deux grands héros, le vivant et le mort. Il n'y a plus de Méléagre sur terre, mais un Héraclès a succédé à sa renommée; Déjanire, dans la maison de son père Œnée, est persécuté par un prétendant qu'elle abhorre, le monstrueux Achéloüs; Méléagre, dans le royaume des ombres, demande protection pour sa sœur impuissante au seul champion vivant qui puisse dignement remplir la place de son frère. Dans cette conception il y a une poésie plus élevée, un pathos plus profond que dans celle de Bacchylide, qui nous montre Héraclès recherchant la main de Déjanire en partie par admiration pour son infortuné frère, en partie par pitié pour lui. S'il était certain que Bacchylide ait été le premier à modifier de cette façon le récit de Pindare, ce fait révèlerait que son appréciation du mythe était passablement superficielle. Mais il peut avoir trouvé les deux versions déjà répandues.

V. L'ode IX, pour un vainqueur de Phlionte, est particulièrement remarquable par ses allusions aux mythes généalogiques concernant l'Asopus. Les filles d'Asopus, dit le poète, jouissent d'une renommée

universelle, « les dieux les ont instituées sous d'heureux auspices comme fondatrices de villes imprenables ». Ces filles sont énumérées par Diodore (IV, 72), ce sont Corcyra, Salamis, Ægina, Peiréné, Cléoné, Thébé, Tanagra, Thespia, Asopis, Sinopé, Oinia et Chalcis, liste qui éclaire suffisamment la définition du poète. Il faut particulièrement remarquer que, d'après Diodore, le père de ces enfants est l'Asope de Phlionte, non celui de Béotie. Ainsi les légendes auxquelles se réfère Bacchylide étaient indigènes dans la patrie du vainqueur.

Dans l'ode XIII nous trouvons, si je ne m'abuse, un autre indice de la familiarité du poète avec les mythes locaux de Phlionte, Ægina y est invoquée comme ὀ[έσ]ποινα παῖ ξε[, où je suppléerais ξε[ίνου πατρός]. L'Asope est appelé ξεῖνος, parce que, selon la légende de Phlionte, il était d'origine phrygienne, étant issu du Méandre et ayant passé sous la mer Égée jusqu'à Phlionte (Paus., II, 5, § 3: Ἀσωποῦ τὸ ὕδωρ ἔπηλυ καὶ οὐκ ἐγχώριον). Plutarque (*De exil.*, c. 14) mentionne Bacchylide parmi les écrivains distingués qui ont composé leurs meilleurs ouvrages en exil, ajoutant qu'après son bannissement de Céos il vécut dans le Péloponèse. Peut-on croire que l'érudition locale manifestée dans les odes IX et XIII atteste un séjour à Phlionte?

VI. Dans le traitement du mythe de Thésée et de Minos (ode XVII), le poète n'est pas gêné, comme dans ses odes triomphales, par un autre thème sur lequel la légende héroïque doit être greffée, et ici son talent de narrateur se manifeste dans tout son éclat. Une discussion du poème dans son ensemble excéderait les limites de ce travail; je ne veux toucher que quelques points.

1° Nous ne savons rien d'un poème plus ancien qui ait pu traiter cet épisode; mais quatre peintures de vases, entre autres la cylix d'Euphronius au Louvre, qui représente la réception de Thésée par Amphitrite (Bacchylide, vers 109 suiv.), témoignent de la popularité dont jouissait cette histoire à l'époque du poète, car l'activité d'Euphronius se place entre 500 et 450 avant Jésus-Christ.

2° Dans les derniers vers de l'ode, le poète invoque la bienveillance du dieu de Délos pour les chœurs des Céens. La pièce a sûrement été écrite pour une fête d'Apollon à Délos; nous apercevons ainsi la convenance du sujet à l'occasion. La légende racontait que

Thésée, retournant vainqueur de Crète avec ses compagnons athéniens, toucha à Délos et y institua, en l'honneur d'Apollon, la danse connue sous le nom de Γέρανος. Cette danse était décrite par Dicéarque (environ 320 avant Jésus-Christ) comme un symbole des erreurs de Thésée dans le labyrinthe crétois (Plutarque, *Thésée*, 21). Nous savions déjà, par le scholiaste de Callimaque (Del., v. 28), que Bacchylide avait écrit pour Délos, comme aussi Pindare (fr. 85 Bergk).

3° Le jeune Thésée, dont l'équipement guerrier est décrit si complètement ailleurs (XVII, 47 suiv.), reçoit ici (vers 14) l'épithète de χαλκεοθώρακα. D'après Plutarque (*Thes.*, 17), Minos avait stipulé à Athènes que Thésée et ses compagnons s'embarqueraient sans armes. En partie pour ce motif, en partie pour une raison métrique, Wilamowitz a proposé de lire λινεοθώρακα, par allusion au costume ionien. Mais il me semble plus probable que le texte est correct au vers 14, et qu'une syllabe (peut-être γε) s'est perdue après ἱππλοκοι, au vers 37. Bacchylide peut avoir employé cette épithète conventionnelle pour un héros guerrier, sans se préoccuper si elle était ici à sa place. C'est ainsi qu'au vers 95 il applique à Poseidon l'épithète ἱππίου, quoique le dieu soit mentionné dans ce passage en relation avec son palais sous-marin.

4° Le caractère que le poète attribue à Minos dépend, dans une certaine mesure, de la leçon adoptée au vers 86. Faut-il lire τᾶ(κ)εν (ou τᾶξεν) ἔνδοθεν κέαρ? Cette expression dénoterait naturellement le chagrin; elle pourrait aussi exprimer la crainte ou la stupeur; mais le contexte indique clairement que le sentiment de Minos est de la joie; c'est dans une intention sinistre qu'il a défié Thésée de demander un signe à Poseidon (v. 51 : θρασινέ τε ποταινίαν μᾶτιν). Quand Thésée sauta dans la mer, Minos se réjouit en secret, et, au lieu d'arrêter le vaisseau, il ordonna à son équipage de le maintenir en marche. Au vers 120, nous avons une autre indication de la joie de Minos, qui fut brusquement interrompue par la réapparition de Thésée. La vraie leçon du vers 46 est donc, je crois, γᾶ(θ)εν.

5° Au vers 125, les κοῦραι semblent être les Néréides : cela résulte de l'épithète ἀγλαόθρονοι (donnée par Pindare aux Muses et aux Danaïdes). Une pareille épithète serait très singulière appliquée aux jeunes filles athéniennes, les captives de Minos sur le vaisseau. Si l'épithète n'est pas purement décorative, il faut concevoir les

Néréides comme assises dans le palais d'Amphitrite, où Thésée les a vues (v. 101). Au vers 130, le terme ἥβαι comprend les jeunes filles Athéniennes, comme aux vers 43 et 93, et comme κοῦραι au vers 3.

VII. Le poète qui, dans l'histoire de Thésée et de Minos, a rendu hommage à l'Apollon de Délos traite la légende de Crésus (III, 23-62) sous l'influence manifeste de Delphes. La version d'Hérodote, où Cyrus condamna Crésus au bûcher, paraît être celle qui prévalait généralement dans le monde antique. Elle a été suivie au siècle d'Auguste par Nicolas de Damas (Müller, *Frag. hist.*, III, p. 406, fr. 68) dont la source peut avoir été les Λυδιακά de Xanthos (vers 470 avant Jésus-Christ). L'allusion de Lucien (*le Coq*, ch. xxiii) atteste que le même récit était courant à une époque plus récente. Cette version porte la marque de la Grèce asiatique; elle est dominée par la sensation d'une catastrophe écrasante, qui laissa Crésus sans ressource sous l'étreinte du vainqueur perse; Apollon avait failli au devoir de protéger son fidèle serviteur, et, quand on lui reprocha cette trahison, il put seulement invoquer pour sa défense que les Parques avaient été inexorables. Mais, suivant Bacchylide, c'est Crésus qui, de sa propre volonté libre, décida de monter sur le bûcher, plutôt que de subir le joug des Perses. Zeus éteint les flammes, ensuite Apollon transporte Crésus avec ses filles dans la contrée des Hyperboréens, en récompense de sa munificence sans égale envers « la glorieuse Pytho ». Cette version tient compte à la fois de la dignité de Crésus et de l'honneur d'Apollon; elle exprime la gratitude et la piété de Delphes. Un écrivain antérieur à Bacchylide avait-il déjà raconté l'histoire ainsi? Nous l'ignorons. Mais, en tout cas, c'est la forme du récit adoptée par l'artiste d'un vase fameux, l'amphore à figures rouges (Louvre n° 194) publiée dans les *Monumenti dell' Instituto*, I, pl. XLIV. Cette peinture, qui montre quelque affinité avec la technique des vases à figures noires, ne peut guère être plus récente que 510-490 avant Jésus-Christ; elle est donc antérieure de quelques décades à l'ode de Bacchylide. Crésus, vêtu du costume royal et tenant un sceptre, est assis dans un trône au sommet d'un vaste bûcher déjà en flammes (le ξύλινος δόμος du vers 49). Il verse sur la flamme naissante le contenu d'une coupe de libation comme pour sanctifier son holocauste. Le serviteur qui

achève d'allumer ou attise le bûcher porte le nom significatif de ΕΥΘΥΜΟC : l'acte de Crésus est volontaire, une joie fière est le sentiment qui l'inspire. Dans Bacchylide aussi Crésus ordonne à un serviteur d'allumer le bûcher (v. 48). Le poète a pu s'inspirer de l'exemple d'un peintre ou d'un précédent encore plus ancien en donnant un nom à ce personnage. En ce cas, nous devons lire Ἀδρεβάταν (cf. Ἀδρακόμας dans Hérodote, VII, 204).

VIII. Le fragment d'un dithyrambe composé pour Athènes et intitulé ΙΩ (XIX) est curieux en premier lieu comme un témoignage d'une phase assez prosaïque dans la manière de notre poète. Il connaissait plus d'une version sur la façon dont Argus avait été tué par Hermès. En pareil cas, Pindare aurait choisi une de ces versions, ignorant ou rejetant le reste; Bacchylide au contraire mentionne les versions divergentes sans décider entre elles (vers 29-36), après quoi il se hâte vers le point où il trouve le terrain solide d'une tradition claire et fixée (v. 38 : ἐμοὶ μὲν οὖν ἀσφαλέστατον, κτλ.).

Il trouve le terrain quand Io arrive en Égypte et donne le jour à Epaphos (vers 39-42). Au vers 43, remarquons-le en passant, le papyrus porte ΑΙΝΟCΤΟΛΩΝ, non ΑΙΝΟCΤΟΛΩΝ. Le texte des vers 41-46 peut se rétablir à peu près ainsi :

Ἰὼ φέρουσα παῖδ' [ὑπερτάτου Διὸς]
Ἔπαφον· ἔνθα νι[ν ἱερέων ἔθηκεν]
λινοστόλων πρύ[τανιν],
ὑπερόχῳ βρύοντ[α πλούτῳ].
μεγίσταν τε θν[ατῶν κτίσε σποράν],
ὅθεν καὶ Ἀγανορ[ίδας] κ. τ. λ.

(Agénor, père de Cadmus, était petit-fils d'Epaphos.) L'épithète λινοστόλων suggère en première ligne l'image de *prêtres* égyptiens : dans un hymne à Isis du IVe siècle après notre ère, la déesse est invoquée comme Αἰγύπτου βασίλεια λινόστολε (Kaibel, *Epig. gr.*, 1028). Le mot cependant pourrait être une épithète des Égyptiens en général (cf. Hérodote, II, 37).

IX. Les caractères généraux du talent de Bacchylide comme conteur de mythes sont le mieux mis en lumière par les odes V (*Méléagre*), XI (les *Prœtides*), XVII (*Thésée et Minos*) et XVIII, ce dithyrambe écrit pour Athènes et si intéressant par sa forme (un dialogue entre Égée et le chef du chœur cyclique) qui raconte les exploits de Thésée sur son chemin de Trézène vers l'Attique. Bacchylide prend les faits fournis par la tradition et les raconte d'une manière directe, concise, lucide et souvent gracieuse. Son style est ici apparenté à celui du récit épique dans sa phase la plus simple, tel que nous le trouvons dans certaines parties de l'*Odyssée*. Ce qu'il ajoute de son propre fonds consiste principalement en ornements de détails, souvent pittoresques; nous en avons un bon exemple dans l'ode XVIII. Il connaît l'art de donner à ses personnages de l'*éthos*, comme dans les brefs discours de Thésée et de Minos (XVII). Quoique son intelligence de l'esprit des légendes ne soit ni subtile ni profonde, il est sensible à leur pathétique dans ses aspects les plus visibles. Mais il ne sait pas, comme Pindare, jeter une divine auréole autour du passé héroïque; il ne sait pas hausser ses légendes dans la région idéale de la poésie supérieure. Nous cherchons en vain cette puissance plastique de l'imagination, cet instinct dramatique avec lesquels Pindare vivifie les mythes de Pélops, de Jason, de Cyrène.

Cependant cette poésie de Bacchylide, si elle demeure en général à un niveau assez modeste, n'en est pas moins une acquisition précieuse et instructive. Elle est foncièrement hellénique; elle jaillit du cœur de la meilleure époque. La poésie de cette époque et du temps qui l'a précédée nous avait jusqu'à présent été surtout connue par les plus grands maîtres : Homère, Pindare et les plus grands des tragiques attiques. Il est bon de posséder dans ces poèmes de Bacchylide un spécimen considérable de la poésie que ces brillants luminaires éclipsèrent, mais qui n'en luisait pas moins d'un rayonnement modeste et génial sur le même monde. Bacchylide n'imposait pas à son auditoire des exigences excessives. Il pouvait être compris de tous. S'il s'élevait rarement très haut, sa grâce facile, ses touches fréquentes de pathétique et de pittoresque, avaient un charme que tous pouvaient goûter. La tradition suivant laquelle Hiéron le préférait à Pindare peut être apocryphe; mais, si elle est vraie, nous pouvons être sûrs que beaucoup de gens partageaient l'avis d'Hiéron.

Le nom du prince syracusain nous conduit à une observation qui se rattache à cet ordre d'idées. Pindare écrivit des odes triomphales

pour Hiéron en 477 avant Jésus-Christ (2e *Pythique*, pour une fête thébaine), en 476 (1re *Olympique*, victoire du cheval Phérénicos), en 474 (3e *Pythique*, rappelant des succès plus anciens du même cheval), et en 470 (1re *Pythique*, course du chariot à Delphes). Bacchylide écrivit pour Hiéron en 476 (ode V) et en 470 (ode IV), célébrant chaque fois le même succès que Pindare ; puis en 468 (ode III), quand Hiéron remporta la plus importante de toutes les victoires, la course du chariot à Olympie. A cette dernière occasion Pindare garda le silence, quoiqu'il fût encore au zénith de sa carrière et que, la même année, il chantât lavictoire remportée dans la course des chars à mules par Agésias de Syracuse (6e *Olympique*). Nous remarquons aussi que dans cette ode il adresse à Hiéron quelques compliments qui semblent avoir un ton propitiatoire ; n'était-celà qu'un simple accident? ou faut-il y voir la preuve qu'en invitant Bacchylide à célébrer son plus éclatant succès Hiéron marquait sa préférence pour le poète de Céos, ou désirait lui offrir une compensation pour quelque déconvenue antérieure? Un passage de l'ode IV (470 avant Jésus-Christ) mérite d'être remarqué à ce propos. Cette ode, contemporaine de la première *Pythique* de Pindare, est singulièrement courte ; elle n'a jamais compté plus de vingt vers., Au vers 13 la leçon Δεινομένεος κ' ἐγερα[ρ]ομεν υἱόν paraît certaine. Le sens des vers 7-18 (malheureusement 7 à 12 inclusivement sont mutilés) semble avoir été celui-ci : « (Si quelque obstacle ne m'avait arrêté) *j'aurais honoré* le fils de Deinoménès (Hiéron), » en envoyant (ou en apportant) à Etna un tribu poétique plus digne de lui. Ainsi ce court morceau prend la physionomie d'une excuse, ou peut-être d'une plainte : quelque événement avait frustré l'intention du poète. Or le vers 8, qui est mutilé, se termine par les mots... ας ἀλέκτωρ. Dans la 12e *Olympique* de Pindare, écrite en 472 avant Jésus-Christ, deux ans avant cette ode de Bacchylide, le ἐνδομάχας ἀλέκτωρ du vers 14 est le symbole de discordes intestines, comme le ἀλέκτωρ l'est également au vers 861 des *Euménides* d'Eschyle. Se pourrait-il que ce vers mutilé eût fait allusion aux luttes civiles de Céos qui avaient amené l'exil de Bacchylide (Plutarque, *De exil.*, c. 14) et ne lui avaient pas laissé le loisir ou le pouvoir de célébrer la victoire d'Hiéron dans les proportions où il l'eût désiré? S'il en était ainsi, la commande adressée par Hiéron à Bacchylide à la prochaine occasion (deux ans plus tard, en 468) aurait été un acte gracieux destiné à consoler et à apaiser un poète à qui ses précédents ouvrages avaient concilié la faveur du prince.

Avant de conclure, je voudrais indiquer brièvement un trait saillant du style de Bacchylide, qui est caractéristique de l'ensemble de son œuvre; je veux dire son choix et son emploi des épithètes. Quelques-unes paraissent singulières et peu heureuses. Il appelle Déjanire χλωραύχενα (V, 172) : est-ce que χλωρός désignerait ici le teint olivâtre du Midi? Ῥοδόεντι (XVI, 34) est encore un bizarre adjectif pour le farouche torrent étolien Lycormas; on a proposé ῥοθόεντι, mais le texte est probablement correct; comparez ἀνθεμόεντι Ἔβρῳ (XVI, 5), ἀνθεμώδεα Νεῖλον (XIX, 39) ; une rivière d'Égine a de même ἀνθεμόεντας ὄχθους (XIII, 55). Quand ailleurs il parle de πυριέθειραν ἀστραπάν (XVII, 56), l'épithète paraît mieux convenir au jeu diffus de l' « éclair d'été » qu'au jet de flamme qui jaillit de la nuée d'orage. Dans XVII, 95, on peut douter si les mots λειρίων.. ὀμμάτων désignent des yeux d'une beauté délicate ou des yeux au regard tendre (Suidas : λειρ(ι)όφθαλμος· προσηνεῖς ἔχων τοὺς ὀφθαλμούς). D'autres épithètes trahissent un effort assez laborieux pour varier le répertoire épique ordinaire : telles sont ἀδειπιδόας (V, 155), ἀρέταιχμος (XVII, 47), πολεμαιγίς (XVII, 7; je ne lis pas πελεμαιγίς), quoique, dans ce dernier cas, l'association d'Athéna avec Borée donne un peu de sel à l'expression. Dans V, 26, δυσπαίπαλα κύματα est une expression bien hardie, à moins que le poète n'eût quelque autre garant que les δυσπαίπαλοι βῆσσαι d'Archiloque ; nous nous rappelons les vers de Tennyson : « Grimpant à jamais la vague grimpante[1]. »

Ce mouvement des épithètes est plus qu'un simple détail de style dans le sens étroit du terme. Il est caractéristique de la manière dont l'esprit du poète élaborait sa matière. Il lui manquait la force primesautière d'imagination, qui peut évoquer des images splendides par les mots les plus simples, comme lorsque le Jason de Pindare, versant sa libation sur la poupe du navire Argo avant de quitter Iolcos, κυμάτων ῥιπὰς ἀνέμων τε κάλει νύκτας τε καὶ πόντου κελεύθους.

Bacchylide acceptait les matériaux qu'il avait sous la main et les ornait avec une consciencieuse élégance. Il faut avouer que, si une partie de ces ornements est heureuse, il y en a beaucoup de triviaux ; cependant, même alors, nous sentons une intelligence

[1] *For ever climbing up the climbing wave.*

vive et gracieuse. Et nous sommes tentés de supposer que ni ses odes triomphales, ni ses dithyrambes ne rendent pleine justice à son talent distinctif. Si nous possédions ses scolies et ses odes érotiques, nous l'y verrions peut-être se mouvoir dans une sphère poétique encore mieux appropriée à sa muse élégante et facile.

R.-C. JEBB.

FRAGMENTS D'EXERCICES DE RHÉTORIQUE

CONSERVÉS SUR PAPYRUS

L'étude des papyrus grecs, qui donne parfois tant de joies, peut aussi causer plus d'un désappointement. Le chercheur, dont la pioche a mis au jour une série de rouleaux en bon état, est déjà fort déçu quand il découvre que tous ne renferment que des listes de cens ou des registres de taxes, au lieu d'ouvrages littéraires. Il l'est bien davantage encore quand, sous une écriture dont les apparences indiquent une œuvre littéraire, se cache un recueil de formules magiques. Mais la déception la plus cruelle consiste à tomber sur une œuvre dont le caractère littéraire est hors de doute, mais dont l'état de conservation est tel que le déchiffrement en est impossible!

Tel est, malheureusement, le cas du papyrus CCLVI du Musée Britannique. L'histoire de ce document est assez curieuse. Actuellement il a la forme d'un rouleau, long d'environ $1^{m},27$ (avec des fragments détachés qui représentent à peu près la valeur de 37 centimètres), haut d'environ 26 centimètres, et écrit sur les deux côtés ; mais, à l'examiner soigneusement, on voit qu'à l'origine il ne formait pas du tout un rouleau d'une seule pièce. L'écriture sur le *recto* est de plusieurs mains différentes et porte différentes dates, tandis qu'au *verso* elle est d'une seule et même main. Il est clair qu'on a formé le rouleau en réunissant plusieurs morceaux de papyrus dont le *recto* avait déjà été employé; on l'a fait afin d'obtenir un rouleau assez considérable pour contenir l'ouvrage qu'on se proposait d'écrire au *verso*.

Les documents inscrits sur le *recto* sont au nombre de cinq. Quatre d'entre eux ont un caractère officiel et se rapportent à des dis-

tributions de blé de semence faites par l'État aux cultivateurs égyptiens. Il n'est pas sans intérêt pour la présente étude de noter qu'ils sont datés des 35e et 41e années de César (c'est-à-dire d'Auguste) et de la 2e année de Tibère, qui correspondent aux années 5, 11 et 15 de l'ère chrétienne. Le cinquième document, d'un caractère plus littéraire, est une épigramme, en 14 vers élégiaques, sur la victoire d'Auguste à Actium et la conquête de l'Égypte. Elle a été déjà publiée dans une revue française[1], et il est inutile de la reproduire. C'est du texte écrit au *verso* que je me propose de parler ici.

Incomplet au commencement et à la fin, ce texte comprend huit larges colonnes d'une petite écriture cursive, qui ressemble un peu à celle de la main qui a copié la plus grande partie de l'unique manuscrit de l'Ἀθηναίων πολιτεία d'Aristote. A première lecture, on reconnaît des discours, et l'on peut espérer que ces huit larges colonnes vont enrichir la littérature grecque. Malheureusement l'état de conservation du papyrus enlève beaucoup à la valeur de la découverte. Non seulement des vers en ont mangé des parties considérables, mais, en plusieurs endroits, la surface du papyrus s'est écaillée et est tombée, faisant disparaître toute trace d'encre. Quelques colonnes sont tellement endommagées que la restitution défie toute patience et toute habileté ; dans d'autres, de grands passages sont perdus, mais on y peut encore retrouver quelques traces de l'enchaînement des idées. Il n'en est guère qu'une ou deux où soient conservées de longues suites de lignes déchiffrables, et encore le déchiffrement est-il loin d'en être aisé. Il est donc impossible, dans de pareilles circonstances, de publier l'ensemble du texte ; on peut seulement en donner un spécimen qui en fera connaître le caractère.

Le commencement et la fin du rouleau sont perdus, et il n'y a pas de titres dans ce qui nous reste. Il semble que nous ayons conservé des fragments de trois discours. Du premier il reste seulement un peu plus qu'une colonne. Le sujet semble être une δίκη ξενίας ou quelque action analogue, tout le procès portant sur une question de légitimité. Le second occupe trois colonnes et a été prononcé dans une δίκη κλοπῆς, d'un genre bizarre : le défendeur est accusé d'avoir volé une somme d'argent qu'il a déposée chez le demandeur,

[1] *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes*, XIX (1895), p. 177.

d'accord avec ce dernier ; le défendeur l'a volée pour pouvoir accuser de vol le dépositaire. Je donne plus loin un spécimen de ce plaidoyer. Le troisième semble être une défense dans une δίκη ξενίας, mais il est extrêmement mutilé.

Le passage le mieux conservé du manuscrit est le début du second discours, et j'en transcris ci-dessous une partie. Dans la transcription qui suit, je mets entre crochets les lettres qui manquent dans le manuscrit, entre parenthèses les lettres qui sont représentées par un signe d'abréviation. Les abréviations employées sont les suivantes : Γ' = γάρ. ⊬ = γίνεται. ⟍ = εἶναι. ⁄ = ἐστί. ⁄⁄ = εἰσί. κ\ = καί. μ' = μέν. ℘ = πρός. De semblables abréviations se rencontrent dans d'autres papyrus, particulièrement dans l'Ἀθηναίων πολιτεία, le papyrus médical du Musée Britannique et quelques-uns des papyrus d'Herculanum.

Παρακα⟨τέ⟩θετό[1] τις φίλῳ τάλ[αν]τον. ἐκεῖνος παραγενόμενος σὺν [α]ὐτῷ κατώ[ρυ]ξεν ἐν ἰδίῳ χωρίῳ τὴν παρακαταθήκη[ν]. ὕστερον εὗρεν ἐπελθὼν τὸν παρακαταθέμενον ὑφαιρούμενον τὸ τάλαντον. κλοπῆς αὐτὸν κρίνει.

Τὰ μ(ὲν) ἄλλα κεφάλαια φανερὰ κ(αὶ) πρόδηλα, ὅτι τὰ ἑαυτοῦ[2] ἔκλεψε, (καὶ) ὅτι κ(αὶ) ἐπὶ τῶν τὰ ἴδια κλεπτόντων (ἐστὶ) δίκη. (ἔστι) δὲ τ[ὸ] κατασκευαζό[μενο]ν τοῦτο, ὅτι διὰ τῶν ἑαυτοῦ τὰ ἐκείνου ἔκλεπτεν. ἐπεὶ διὰ τί, [δ]υνάμε[νος] λαβεῖν καὶ παραλιπὼν τὸν νόμιμον τῆς κομιδῆς[3] τρόπον, ὀφείλων[4] κο[μί]σασθαι, [νυ]κτὸς ἐπήρχετο λεληθότως μόνος, κλέπτων κ(αὶ) τὴν εἰς τὸ χωρίον ε[ἴσ]οδον, ἀ[ναβ]ὰ[ς] μετ' ἐργαλείων[5], οὐ μεθ' ἡμέραν δέ, ὡς κ(αὶ) παρέθετο, δίχα αὐτοῦ ; κ(αὶ) γ(ὰρ) ε[ἰ] οἱ κλέπτ[αι] ταὐτὰ ἐδύναντο κεκτῆσθαι ὡς ἀπαιτήσαντες[6] λαβεῖν, οὐκ ἂν ταῦτ' ἔπραττον ; εἶπω ὅτι κ(αὶ) τὴν εἴσοδον αὐτὴν κλέπτ[ων] ἐπεδείκ[νυ]το ὡς τρέμων κ(αὶ) π[ε]ριβλεπόμεν[ος] κ(αὶ) κατὰ μικρὸν κούφοις τοῖ[ς] ποσὶν ἐπιβαίνων, ὡς δεδοικὼς μή τις ἴδῃ ; ἀλλὰ ταῦτα τῷ δικάζεσθαι ἴσως οὐκ ἂν πιστεύσαιτε· προσθῶ δὲ κ(αὶ) ἐκεῖνα, ὡς κ(αὶ) ἐπεδίωκον, ὁ δ' ὑπεξέφευγε, ταπεινῶν[7]

[1] παρκαθετο ms.
[2] ἑαυτοῦ] εμαυτου ms., mais le μ est rayé. ἔκλεψε] corrigé sur le manuscrit qui porte εκλεψα.
[3] κομιδῆς] κλοπης ms., corrigé par M. H(aussoullier), à qui je suis redevable de la traduction de cet article et de plusieurs conjectures.
[4] οφιλων ms.
[5] αργαλειων ms., corrigé par M. H.
[6] απαιτησαντας ms.
[7] ταπινων ms.

ἑαυτὸν καὶ μηδὲν βουλόμενος [λέγ]ειν; τίς οὖν ἡ πρόφασις; ἠπειγόμην, φησίν. ποίαν ἔπειξιν; τίνα γ(ὰρ) ἐ[ξεῦ]ρες; ἔτι [τί ἐγ]ένε[το]; εἰ ἐωνεῖτ[ο, οὐκ ἂν ἔπει]τα ἀπεδίδου τὴν τιμὴν, ἀλλ' ἐπεδίδου δάνειον. τί τούτων ἠν[ό]χλει[1]; κατὰ [γ(ὰρ) τοῦτο ὑ]περθέσθαι σε ἔδει κ(αὶ) βραδῦναι μᾶλλον, μὴ παρανόμιμον τὴν κομιδ[ὴ]ν ποιῆσαι⟨ς⟩, ἢ ταχῦναι πρ(ὸς) τὸ παράνομο[ν. ἀ]λλὰ οὐδ' ἔστιν εὑρεῖν [ἔπει]ξιν οὐδὲ βουλομένῳ πλα[ν]ᾶσθ(αι). βούλει δὲ κ(αὶ) τοῦτο δῶ, ὡς ἠπείγου; τί τὸ [ὄρελος] τούτου; ἔδει γ(ὰρ) ἐ[λ]θόντα μηνῦσα[ι· σ]ὺ γ(ὰρ) πολὺ πόρρωθεν[2] ᾤκει τοῦ χωρίου, ἀλλ' [ἐν τῇ ἐπ]αύλει· εὐθέως γ[οῦ]ν κ(αὶ) ἤσθετο. κ(αί)τοι γε εἰ κ(αὶ) ἠπείγετο, μᾶλ[λ]ον δὲ ἐν τ[άχ]ει αὐτὴν ἂν ἠρεῖτο, δυοῖν ὄντων τῶν κ(αὶ) ὀρυσσόντων[3]. νῦν δὲ κ(αὶ) κίν[δ]υνον ὑπέστη· εἰ γ(ὰρ) βαλὼν ἀπέκ[τ]ειν[α] ὡς κλέπτην, ἐτεθνήκ[ει ἄν]. εἰ [δέ πού] τις ἤρετό[4] με, τίν' ἀπέκτεινας; [ἔλ]εγον ἄν, οὐ τὸν παρακατα-θέμε[νον ἀ]λλὰ [τὸν ὑφ]αιρούμε[νο]ν, οὐδὲ τὸν [π]ιστεύ[σα]ντα ἀλλὰ τὸν ἐπιβου-λεύσαν[τα. Σ]ῶμ[α γὰρ...]τατον, ψυχὴ δὲ διάφορος κ(αὶ) ποικίλη; ἐπεὶ ἐπίσ-τευσά ποτε ἂν ὡ[ς εἴη ὁ τὸ χρυσίον] πιστεύσας αὐτὸ[ς] ὁ κλέπτων; τίνο[ς] χάριν; τί δέ; νύκτωρ οὐκ (ἔστιν) [σαφῶς ἰδεῖν]· κ(αὶ) βοήσαντός μου κ(αὶ) πυνθανο-μένου μου τίς εἴη ἡσύχασεν, ἑαυτὸν ἐγ[καλύψα][5]; πρ(ὸς) τὸ μηκέθ' ὁρᾶσθαι. ὥστε ἔκλεπτε [μ(ὲν)] ταῦτα, ἐβούλετο δὲ λαβεῖν ἕτερ[α παρ' ἐμο]ῦ, κ(αὶ) μεθ' ἡμέραν ⟨ἂν⟩ ἀπήτει. Ναί, φησίν. [ε]ἶπα[ς] ἂν ἀπολωλεκέναι. Καὶ τί ἂν ὠφ[έλησε]ν; οὐχὶ πρ(ὸς) τῷ βλάπτεσθαι κ(αὶ) προ(σ)υβριζοίμη(ν); οὐκ ἂν τάδ[ε] ἔλεγες, Ἐγὼ ἐ[π]ίστευ[σα χρυσὸ]ν ἀπ' ἐμα[υτ]οῦ· κίνδυνον ἐμ[οὶ] μετήνεγκα, ἵνα μοι λέγῃς[6], Ἀπώλεσα; νόμος σὲ οὖν ἀπελύσατο [κ]ἂν [ἀπολ]έσῃς; Δεῖ[ξ]ον. Οὐχ ὁ νομοθέτης [κ(αὶ)] τοὺς ἀπολέσαντας ἠνάγκασεν ἐ[κτίν]ε[ιν, ἵνα] μὴ πολ[λὰ] πολλάκις ὑποκρίνωνται; τί [δέ; εἰ] κ(αὶ) ἦν γεγραμμένος, οὐκ ἂν πρ(ὸσ)εξη[γρίκινε]ς λέγων, Ἀλλ' οὐκ ἀπώλεσα, κλέπται γὰρ [ἐσύ]λων; πότε; τίνων ἰδόντων; τιν[.....]ν ἀπολομένων; Οὐκ ἂν ἐξ εἰκ[ότ]ων ἀπεδείκνυες; Πότε γ(ὰρ) ἄλλοτε ἦλθον εἰς [τὸ χω]ρίον ἄλλοι ἢ ὀπήνικα ἀπεθέμ[η]ν; τίς γὰρ ᾔδει; οὐκ ἐγὼ μόνο[ς] κ(αὶ) σὺ κατωρύξαμ(εν); εἰ δὲ κλέπται[7] τινες ἦρχοντο, οὐκ ἂν ἐπὶ τὴν ἔπαυλιν ἦλθον; οὐκ ἂν ἐκεῖνα [δι]ώρυττ[ο]ν. οὐδεὶς γ(ὰρ) ἐπὶ χωρίον, ἀλλ' ἐπὶ [οἰκίαν] παραγί(νεται) καὶ πολλοὶ τὰ μὲν κατορωρυγμένα παρῆ[λ]θον, μηδ' ὑπονοήσαντες τὰ δ[ια]ρυλατ-

[1] ηνοκλει ms.
[2] πωρρωθεν ms.
[3] και ὀρυσσόντων, peut-être ἐξορυσσόντων.
[4] ηρρετω ms.
[5] ἐγκαλύψας] εν..... ς ms.
[6] ἵνα μοι λέγῃς] ajouté au-dessus de la ligne.
[7] κλέπται] κλεψαι ms.

τόμε[ν]α. Κλέπτειν ἐπεχείρησαν. Ἀλλ' [ἃ] διώρυξαν δεῖξον. καίτοι εἰ κ(αὶ) δι[ώρυ]ξαν.....

Ici finit la colonne, et la colonne suivante est trop mutilée pour pouvoir être restituée en entier. Le plaideur, semble-t-il, interrompt bientôt son dialogue à effet et résume son argumentation dans les termes suivants :

μηδὲν οὖν σ[ο]ῦ ὑφελόμενος μηδὲ λαβὼν δώτω κλοπῆς δ[ίκ]ην; Ναί· διὰ γ(ὰρ) τούτων τὰ ἐμὰ ἔκλεψας, κ(αὶ), ὥσπερ εἰ συμβ[ό]λαιον κείμενον π[αρ' ἐ]μοῦ ὑφείλου, δίκην ἂν ἐδεδώκεις οὐ τοῦ βυβλιδίου ἀλλὰ τῶν ἐκ τούτου συνημμένων εἰς ὠφελίαν, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ ἐπὶ τούτου...

Un peu plus loin une loi est citée : τὸν κλέπτ[οντα] πεντα[πλάσιον τὸ] φ[ω]ρεῖον ἐ[κτίνειν]. Le mot φωρεῖον est nouveau, mais certain, étant répété deux fois dans le plaidoyer.

Ces extraits, qui représentent en fait tout ce qui forme une suite dans les passages déchiffrables, sont suffisants pour nous faire connaître l'espèce. A a déposé un talent entre les mains de B, et tous deux l'ont caché ensemble dans un endroit secret. Dans la suite (à ce que conte B), A est venu la nuit et a déterré la somme, pour la prendre et l'emporter. Mais B l'a vu, l'a poursuivi, et, bien que le voleur fît tout pour ne pas se laisser reconnaître, B l'a pris. Il accuse maintenant A de vol. A répond qu'il n'a fait que reprendre son argent, dont il avait besoin sur-le-champ. B tourne en ridicule ce besoin soudain et ajoute qu'il serait rentré plus vite en possession de la somme s'il était venu le trouver et lui demander assistance ; de plus, si le motif invoqué par A était valable, pourquoi tenait-il tant à ne pas être reconnu? Non, ce que se proposait A, c'était d'enlever en secret la somme et de venir ensuite réclamer à B son dépôt. Dans un passage à effet, B dépeint les airs de juste indignation qu'aurait pris A si B avait été forcé d'admettre qu'il avait perdu la somme déposée et s'il avait essayé de plaider qu'elle lui avait été volée.

Le lecteur a déjà reconnu qu'il n'a pas affaire à un vrai plaidoyer, qui aurait été prononcé devant un tribunal, mais malheureusement à un exercice de rhétorique. S'il était besoin de le prouver, les deux raisons suivantes suffiraient. D'abord on ne rencontre pas de noms propres, et pourtant l'emploi de ces noms aurait contribué à

rendre clair plus d'un passage. En second lieu, dans le cours du plaidoyer, l'auteur passe plus d'une fois du style direct au style indirect. Au commencement il semble que nous entendions un avocat plaidant pour le demandeur : l. 5 : διὰ τῶν ἑαυτοῦ τὰ ἐκείνου ἔκλεπτεν. L. 18 : οὐ γὰρ πολὺ πόρρωθεν ᾤκει τοῦ χωρίου, ἀλλ' ἐν τῇ ἐπαύλει· εὐθέως γοῦν καὶ ἤσθετο. Dans le premier passage ἐκείνου doit désigner le demandeur, et, dans le second, le demandeur est évidemment le sujet. Mais immédiatement après, c'est le demandeur qui parle lui-même : l. 21 : εἰ δέ πού τις ἤρετό με, τίν' ἀπέκτεινας; ἔλεγον ἄν κτλ., et l. 25 : βοήσαντός μου καὶ πυνθανομένου μου. Je pourrais multiplier ces exemples. Il est donc hors de doute que nous avons sous les yeux le canevas d'un exercice de rhétorique, la matière d'une *declamatio*, que l'auteur a développée en passant du style direct au style indirect, soit sans y prendre garde, soit avec l'intention de reviser son texte.

Il m'est impossible, dans les limites de cet article, d'étudier plus à fond soit ce discours, soit les autres que renferme le papyrus. Même dans le fragment que j'ai cité, plus d'un passage prête à la discussion : il est des phrases que je n'ai pas tenté de restituer, il en est d'autres dont la restitution n'est que provisoire. Mais il m'a semblé que néanmoins, en dépit de ce mauvais état de conservation, le mieux était de faire connaître ce papyrus au monde savant, et, puisqu'il s'agit d'un fragment de prose oratoire grecque dont la restitution exige à la fois de la science et de l'ingéniosité, à quel maître pouvait-il être mieux offert qu'à l'éminent éditeur de Démosthène et d'Hypéride? C'est à lui que je dédie respectueusement ces pages.

Frédéric-G. Kenyon.

LES GRANDS FRONTONS EN TUF

DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES

Le grand groupe d'*Hercule et Triton* et le triple *Typhon*, ces restes si précieux de la primitive sculpture attique, sont des débris de frontons; le premier coup d'œil suffit à le révéler. M. Brückner, dans deux articles déjà anciens[1], a voulu établir que ces groupes provenaient, du même édifice sans doute, mais sûrement de deux frontons distincts; et il a entrepris, en s'aidant de certains autres débris en tuf, de nous présenter de ces frontons une image complète.

Je rends hommage au savoir et à l'habileté dont M. Brückner à fait preuve dans les opérations de ce problème difficile. Je regrette seulement que nulle part il n'ait laissé voir la moindre inquiétude quant à la justesse de sa solution; pas une seconde il ne doute qu'elle ne soit la bonne, et cependant il y a quelques raisons d'en douter. Je ne suis pas en mesure de démontrer sans réplique que les hypothèses de M. Brückner (car ce ne sont que des hypothèses) doivent être condamnées; mais tout au moins je crois qu'elles soulèvent d'assez nombreuses objections. Mon but ici est de mettre en défiance contre une suite d'affirmations, vraiment trop sûres d'elles-mêmes, et de faire voir que la cause qu'on a crue jugée est sujette à revision.

D'après M. Brückner, le fronton d'où provient le groupe de *Typhon*

[1] *Athen. Mittheil.*, XIV, 1889, p 67-87, pl. II-III, et *Beilage* à la p. 74; XV, 1890, p. 84-125, pl II. — Quand j'aurai à citer, dans le cours de mon étude, des passages de ces deux articles, je rappellerai seulement le tome (XIV ou XV), sans récrire à chaque fois le titre du recueil.

comprenait deux sujets: 1° combat de Zeus contre Typhon; 2° combat d'Hercule contre Échidna. *Typhon* remplit quasi toute la moitié droite du tympan; *Zeus*, qui accourt contre lui pour le foudroyer, est rejeté un peu à gauche du centre. *Échidna* occupe l'angle de gauche; devant elle, brandissant sa massue, est placé *Hercule*, lequel, par conséquent, tourne le dos à Zeus. — Le fronton d'où provient le grand groupe d'*Hercule et Triton* était plus simplement composé: la moitié gauche en est remplie tout entière par *Hercule* et *Triton* enlacés et luttant, et la moitié droite par un *Cécrops* anguipède, spectateur du combat.

Je commence par écarter quelques arguments dont M. Brückner a usé, mais qui n'ont pas grande valeur. Par exemple, M. Brückner allègue (XIV, p. 77 et 79) que certains morceaux qu'il restitue au fronton de *Typhon* ont été découverts en même temps et au même endroit que tel ou tel fragment dudit Typhon, et cela le dispose à croire que les uns et les autres proviennent du même ensemble. Mais, pour quiconque a suivi les fouilles de l'Acropole et sait dans quelles conditions les découvertes ont été faites, une telle allégation ne signifie absolument rien[1]. — Au moment de mettre un fragment à la place qu'il lui assigne, M. Brückner ne manque pas de faire remarquer que ce fragment n'a été fini que d'un côté et que, par conséquent, il était destiné à s'appliquer sur un fond. Or, à une seule exception près, toutes les sculptures en tuf, celles mêmes dont M. Brückner n'a fait et ne pouvait faire aucun usage, sont des bas-reliefs ou des hauts-reliefs, et, lors même qu'elles étaient taillées en ronde bosse, elles étaient toujours destinées à s'appuyer contre une muraille: c'est d'ailleurs ce que M. Brückner a formellement reconnu (XIV, p. 83). Il ne fallait donc pas présenter ce détail comme s'il renfermait chaque fois un indice favorable à la thèse. — J'en dirai autant des couleurs. Il n'est pas très significatif que le corps de serpent dénommé Échidna soit peint de la même façon que la partie postérieure de *Typhon* (XIV, p. 75); la palette des enlumineurs à cette époque n'était pas bien riche, nous le savons. — Enfin M. Brückner (XIV, p. 75) oppose pour la qualité de la matière le groupe de *Typhon* et celui d'*Hercule et Triton*; et

[1] Voir les observations de M. Dœrpfeld (*Athen. Mittheil.*, XI, 1886, p. 168). Les remarques que j'ai eu, moi-même, l'occasion de faire pendant les fouilles de l'Acropole concordent exactement avec celles de M. Dœrpfeld.

voilà encore un argument qui doit être rejeté, attendu d'abord que ces différences sont insignifiantes et ne seraient pas un obstacle au rapprochement des deux groupes, et ensuite que M. Brückner a lui-même déclaré, à un autre endroit (XV, p. 88), qu'on n'en devait pas tenir compte.

Ces quelques mauvaises raisons, que M. Brückner n'a pas dédaigné de ramasser, n'ajoutent rien à la force de sa démonstration. Je n'en aurais même point parlé du tout, s'il n'y avait à craindre qu'un lecteur mal renseigné leur donnât plus de poids qu'elles n'en ont en réalité. Débarrassée de ces broussailles préliminaires, la discussion paraîtra plus nette.

PREMIER FRONTON

M. Brückner le reconstitue en ajoutant à Typhon Zeus, Hercule et Échidna. La présence de Zeus est légitimée, jusqu'à un certain point, par une hydrie peinte du musée de Munich[1] et par un bronze estampé du Ptoïon[2]. Celle d'Hercule et d'Échidna s'explique moins aisément. M. Brückner cite les vers d'Euripide[3], où Hercule remémore ses exploits, «les lions, les *triples Typhons* (τριτωμάτους Τυφῶνας), les Géants, les Centaures» qu'il a combattus; et M. Brückner en conclut qu'il existait une légende «d'après laquelle Hercule participait à quelque combat contre Typhon». Mais, qu'il s'agisse d'un duel entre Hercule et Typhon ou d'une *Typhonomachie* à plusieurs personnages, on doit conclure que l'adversaire qu'Hercule eut en face de lui était un Typhon. Et M. Brückner ne trouve à mettre en face d'Hercule qu'un simple serpent! Il est vrai qu'il s'efforce d'élever ce serpent en dignité: il le dénomme Échidna. Si cette appellation pouvait être acceptée, les rapports bien connus de Typhon et d'Échidna feraient de ce second monstre, en effet, un pendant convenable au premier, et le groupe d'Hercule et Échidna correspondrait heureusement (pour le sujet, sinon pour les proportions) à celui de Zeus et Typhon.

[1] Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, pl. 237.
[2] *Bull. corr. hell.*, XVI, 1892, p. 352, pl. X.
[3] *Hercule furieux*, v 1253-1260.

Mais ledit serpent est-il Échidna ? La forme d'Echidna est exactement fixée[1] : c'est un être à corps de serpent et à *buste de femme*, une sorte de Typhon femelle, comme Typhon est une sorte d'Échidna mâle[2]. Les deux monstres font la paire, et de leurs accouplements sont nés toute une nichée de monstres aussi compliqués qu'eux, tels que Cerbère, la Chimère, l'Hydre de Lerne, etc.[3]. Aucun texte ni aucun monument de l'antiquité classique ne permet de croire qu'on se soit jamais figuré Échidna sous la forme simplifiée d'un serpent. Cette nouveauté serait du moins fort improbable à une époque où l'on se figurait encore Typhon tel que nous le voyons ici. J'ajoute que, du moment que l'artiste présentait les deux monstres à la fois, se faisant pendant aux deux coins du même cadre, engagés ensemble dans une lutte contre Zeus et Hercule, c'était un motif de plus pour qu'il les fît pareils, et, par conséquent, pour qu'il laissât à Échidna sa forme habituelle.

M. Brückner, afin de justifier le nom d'Échidna, qu'il attribue à son serpent, invoque certain récit des *Actes apocryphes des Apôtres*, d'où résulte qu'à Hiérapolis de Phrygie il y avait un culte ancien d'Échidna et de ses fils les serpents. Mais, d'abord, un récit datant du IIIe siècle de notre ère au plus tôt, et relatif à la ville phrygienne de Hiérapolis, ne peut servir que difficilement à reconstruire une œuvre de la sculpture attique, qui date du commencement du VIe siècle avant Jésus-Christ, ou même de la fin du VIIe siècle. En outre, ces textes ne disent pas du tout ce que M. Brückner voudrait leur faire dire. Je cite en note les principaux passages des *Actes de Saint Philippe* touchant l'Échidna de Hiérapolis[4]. Ce qu'il en ressort de plus clair, c'est qu'il y avait, dans le

[1] Hésiode, *Théogonie*, v. 297-305.

[2] Comparer l'Échidna peinte sur un alabastre corinthien du musée de Berlin (Rayet-Collignon, *Hist. de la Céramique grecque*, pl. IV) et le Typhon de l'hydrie de Munich, déjà citée.

[3] Voir le *Lexicon* de Roscher, au mot *Echidna*.

[4] *Acta Philippi*, éd. Tischendorf :

P. 77, § 7 : ταῦτα ἔλεγεν ὁ Φίλιππος... διὰ τὸ ἐκ παλαιῶν τῶν χρόνων σέβειν αὐτοὺς (τοὺς Ἱεραπολίτας) τοὺς ὄφεις καὶ τὴν ἔχιδναν, ὧν καὶ εἰκόνας στήσαντες προσεκύνουν.

P. 81, § 16-17 : (le proconsul fait conduire Philippe et ses compagnons) εἰς τὸ ἱερὸν τοῦ εἰδώλου τῆς ἐχίδνης πρὸς τοὺς ἱερεῖς αὐτῆς... (Et les prêtres, dans leurs doléances au proconsul, disent :) ἀπέκτειναν δὲ καὶ τοὺς ὄφεις τοὺς υἱοὺς τῆς θεᾶς ἡμῶν.

P. 85, § 25 : (on apprend aux apôtres les desseins que les prêtres ont eus contre eux) οἱ γὰρ ἱερεῖς ἐσκέψαντο στραγγίσαι ὑμῶν τὸ αἷμα καὶ οἴνῳ μίξαντες τῇ ἐχίδνῃ προσαγαγεῖν τοῦτο ποτίσαι αὐτήν...

M. Brückner a eu aussi en vue les deux passages suivants : p. 76, § 4 (paroles de Philippe) : Καταπατήσατε τὰς παγίδας τοῦ ἐχθροῦ, τὸν εἱλισσόμενον ὄφιν... Πατὴρ δὲ αὐτοῦ ἐστιν ὁ διάβολος ὁ τοῦ θανάτου πρόξενος, μήτηρ δὲ αὐτοῦ ἡ φθορά... Διὸ φεύγετε ἀπ' αὐτοῦ, τοῦ μὴ ἔχοντος ὑπόστασιν, τοῦ ἀμόρφου τοῦ μὴ ἔχοντος μορφὴν ἐν πάσῃ τῇ κτίσει, etc. ; – p. 84, § 24 (paroles de Jean) : Ἐπλανήθητε ἐν τῇ ὁδῷ τῆς πλάνης· πνέον ἔπνευσεν εἰς ὑμᾶς ὁ δράκων καὶ ἐτύφλωσεν ὑμᾶς κατὰ τρεῖς τρόπους, τοῦτ' ἔστιν, ἐποίησεν ὑμᾶς τυφλοὺς τῷ σώματι καὶ τυφλοὺς τῇ ψυχῇ καὶ τυφλοὺς τῷ πνεύματι... Ὁ ὄφις οὐκ ἔχει ὁμοίωμα ἐν οὐδενὶ ἄνω· ἀλλὰ γένους ἔστι φθορᾶς καὶ κατηργήθη ὑπὸ τοῦ θεοῦ, καὶ διὰ τοῦτο εἰλικτός ἐστιν καὶ σκολιός, καὶ οὐδεμία ζωὴ ἐστιν ἐν αὐτῷ, etc. — Il s'agit ici, visiblement, du serpent considéré comme la forme terrestre du démon, du « Mauvais », et non de cet être mythologique à corps de serpent qui avait nom Échidna. Le nom d'Échidna n'est pas prononcé dans l'un ni dans l'autre de ces deux passages. Aussi M. Brückner s'est bien gardé de les citer en entier, comme je viens de le faire. Il s'est contenté d'en extraire trois mots : δράκων, εἰλικτός, σκολιός, a décidé qu'ils s'appliquaient à Échidna, et en a conclu qu'Échidna n'était qu'un serpent. Voilà une conclusion bien peu solide.

temple d'Échidna, outre une idole de la déesse, des images de serpents et des serpents vivants, et que ceux-ci étaient appelés les « fils de la déesse ». Mais de ce qu'Échidna était la mère de ces serpents, il ne suit pas qu'elle-même dût avoir la forme d'un serpent[1], et les *Actes de Saint Philippe* ne disent rien de tel. Ainsi, examen fait des arguments allégués par M. Brückner, nous devons reconnaître que les conséquences qu'il en tire ne sont pas légitimes.

D'ailleurs, j'apporte ici un témoignage que M. Brückner n'a pas connu et qui supprime toute discussion. Je le trouve au début de la Διήγησις... τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ἐν ταῖς Χώναις[2], début qui n'est sans doute qu'un extrait un peu arrangé de quelque relation des *Actes de Saint Philippe*, plus complète et plus détaillée que celle qui nous est restée[3]. Je donne ce texte en entier, à cause de l'importance qu'il a dans la question présente : «... Ἀποδιώξαντος γὰρ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τὴν ἀκάθαρτον Ἄρτεμιν ἀπὸ τῆς Ἐφέσου, ἀνῆλθεν εἰς Ἱεράπολιν πρὸς τὸν ἅγιον Φίλιππον· ἦν γὰρ καὶ αὐτὸς πολεμῶν μετὰ τῆς ἐχίδνης. Καὶ ἀσπασάμενοι ἀλλήλους λέγει αὐτῷ ὁ ἅγιος Φίλιππος· τί ποιήσωμεν, ἀδελφε Ἰωάννη ; Ὅτι οὐ δύναμαι ταύτην τὴν ἀκάθαρτον καὶ μιαρὰν [ἔχιδναν] ἐκριζῶσαι ἐκ τῆς πόλεως ταύτης. Ἦν γὰρ αὐτὴ ἡ μιαρὰ καὶ ὀλέθριος ἔχιδνα πάντων ἑρπετῶν καὶ ἀκαθάρτων πρώτη· ἦν δὲ περιεζωσμένη ὄφεις κατὰ παντὸς τοῦ σώματος, καὶ δράκων κύκλῳ τῆς κεφαλῆς αὐτῆς καὶ ἄλλος κύκλῳ τοῦ τραχήλου αὐτῆς,

[1] J'ai rappelé plus haut quelques-uns des monstres (Cerbère, Hydre, Chimère) qui, d'après les légendes purement grecques, auraient été enfantés par Échidna ; ils sont tous très différents les uns des autres et tous très différents de leur mère.

[2] Max Bonnet, *Narratio de miraculo a Michaele archangelo Chonis patrato* (Paris, 1890), p. 1-2 et XVIII-XIX. — Je tiens à faire remarquer que cet ouvrage a été publié postérieurement aux articles de M. Brückner, qui ne pouvait donc pas le connaître.

[3] Cf. M. Bonnet, *op. l.*, p. XIX.

καὶ ἦν ἐπισταμένη ἐπάνω δύο δρακόντων, καὶ κύκλῳ αὐτῆς πᾶν ἑρπετὸν ἀκάθαρτον καὶ ἁπλῶς εἰπεῖν ὡς βασίλισσα ἐστολισμένη. Καὶ οἱ Ἕλληνες εἶχον αὐτὴν ὡς θεὰν μεγάλην καὶ πάντες προσεκύνουν αὐτὴν καὶ ἔθυον εἰς αὐτήν... » Cette description n'a pas besoin d'être commentée. En admettant même qu'elle soit un peu chargée, elle prouve amplement que l'Échidna de Hiérapolis, toute mère des serpents qu'elle était (πάντων ἑρπετῶν πρώτη), était autre chose qu'un simple serpent ; c'était un monstre complexe, analogue à celui que décrit Hésiode, mais plus asiatique, qui fait penser à la fois à Typhon et à l'Artémis d'Éphèse.

Donc, pour revenir au fronton de *Typhon*, le serpent que M. Brückner a placé dans le coin gauche n'est qu'un serpent anonyme et n'a aucun droit à être appelé Échidna. Dès lors, le groupe que fait Hercule avec ce serpent perd toute signification ; il ne peut plus être présenté comme un pendant au groupe de Zeus et Typhon ; aucun lien ne le rattache à ce dernier [1] : le triangle du tympan, au lieu d'être occupé par un sujet unique, est rempli à l'aide de deux sujets distincts, l'un principal, l'autre secondaire. Ainsi envisagée, la composition des frontons, qui est déjà défectueuse au point de vue plastique quant aux proportions des figures, devient tout à fait mauvaise, ou plutôt elle n'existe même pas [2].

Voici maintenant sur le personnage d'Hercule, tel que M. Brückner le restitue, quelques observations d'un autre ordre. Le fragment le plus considérable qui reste de cette figure comprend la tête et le torse (voir la figure ci-contre). En observant la cambrure du dos, vu de profil à droite, et la distance qui sépare l'épaule de la cassure inférieure, on reconnaît que cette cassure s'est produite juste au rétrécissement de la taille [3]. La hauteur du fragment est de 0^{m},30 ; encore faut-il noter que le mufle de lion dont la tête est coiffée a

[1] Supposer qu'un serpent vint au secours de Typhon dans sa lutte contre Zeus, comme le Crabe vint au secours de l'Hydre, serait un moyen commode, mais absolument arbitraire, d'esquiver la difficulté.

[2] M. Brückner (XIV, p. 80) l'admire fort et y découvre des intentions mythiques très élevées. M. Brückner a oublié de regarder son dessin, lorsqu'il a écrit que Zeus et Hercule s'élancent « *du milieu* du fronton... ».

[3] M. Brückner, dans la photogravure qu'il a donnée de ce fragment (XIV, pl. III, à droite) en a fait supprimer, je ne sais pourquoi, la partie inférieure. On ne peut plus juger, d'après cela, des dimensions exactes. — De plus, dans sa restitution (XIV, *Beilage*, p. 74), M. Brückner, qui croit avoir retrouvé un second fragment d'Hercule, l'a replacé beaucoup trop bas, ce qui a pour effet de grandir la figure d'une façon illégitime.

pour effet de la grandir d'au moins 2 centimètres. Une figure

qui, du sommet du crâne à la ceinture, compte à peine 0^{m},28, ne saurait mesurer — complète et *debout* — plus de 0^{m},70. Nous arri-

καὶ ἦν ἐπισταμένη ἐπάνω δύο δρακόντων, καὶ κύκλῳ αὐτῆς πᾶν ἑρπετὸν ἀκάθαρτον καὶ ἁπλῶς εἰπεῖν ὡς βασίλισσα ἐστολισμένη. Καὶ οἱ Ἕλληνες εἶχον αὐτὴν ὡς θεὰν μεγάλην καὶ πάντες προσεκύνουν αὐτὴν καὶ ἔθυον εἰς αὐτήν... » Cette description n'a pas besoin d'être commentée. En admettant même qu'elle soit un peu chargée, elle prouve amplement que l'Échidna de Hiérapolis, toute mère des serpents qu'elle était (πάντων ἑρπετῶν πρώτη), était autre chose qu'un simple serpent ; c'était un monstre complexe, analogue à celui que décrit Hésiode, mais plus asiatique, qui fait penser à la fois à Typhon et à l'Artémis d'Éphèse.

Donc, pour revenir au fronton de *Typhon*, le serpent que M. Brückner a placé dans le coin gauche n'est qu'un serpent anonyme et n'a aucun droit à être appelé Échidna. Dès lors, le groupe que fait Hercule avec ce serpent perd toute signification ; il ne peut plus être présenté comme un pendant au groupe de Zeus et Typhon ; aucun lien ne le rattache à ce dernier [1] : le triangle du tympan, au lieu d'être occupé par un sujet unique, est rempli à l'aide de deux sujets distincts, l'un principal, l'autre secondaire. Ainsi envisagée, la composition des frontons, qui est déjà défectueuse au point de vue plastique quant aux proportions des figures, devient tout à fait mauvaise, ou plutôt elle n'existe même pas [2].

Voici maintenant sur le personnage d'Hercule, tel que M. Brückner le restitue, quelques observations d'un autre ordre. Le fragment le plus considérable qui reste de cette figure comprend la tête et le torse (voir la figure ci-contre). En observant la cambrure du dos, vu de profil à droite, et la distance qui sépare l'épaule de la cassure inférieure, on reconnaît que cette cassure s'est produite juste au rétrécissement de la taille [3]. La hauteur du fragment est de 0^{m},30 ; encore faut-il noter que le mufle de lion dont la tête est coiffée a

[1] Supposer qu'un serpent vint au secours de Typhon dans sa lutte contre Zeus, comme le Crabe vint au secours de l'Hydre, serait un moyen commode, mais absolument arbitraire, d'esquiver la difficulté.

[2] M. Brückner (XIV, p. 80) l'admire fort et y découvre des intentions mythiques très élevées. M. Brückner a oublié de regarder son dessin, lorsqu'il a écrit que Zeus et Hercule s'élancent « *du milieu* du fronton... ».

[3] M. Brückner, dans la photogravure qu'il a donnée de ce fragment (XIV, pl. III, à droite) en a fait supprimer, je ne sais pourquoi, la partie inférieure. On ne peut plus juger, d'après cela, des dimensions exactes. — De plus, dans sa restitution (XIV, *Beilage*, p. 74), M. Brückner, qui croit avoir retrouvé un second fragment d'Hercule, l'a replacé beaucoup trop bas, ce qui a pour effet de grandir la figure d'une façon illégitime.

pour effet de la grandir d'au moins 2 centimètres. Une figure

qui, du sommet du crâne à la ceinture, compte à peine 0^{m},28, ne saurait mesurer — complète et *debout* — plus de 0^{m},70. Nous arri-

vons au même résultat en calculant la hauteur totale d'après la tête : celle-ci mesure au maximum $0^m,13$; mais ce chiffre tombe au-dessous de $0^m,11$, si l'on en défalque l'exhaussement produit par l'épais mufle du lion. On sait, d'autre part, quelles proportions massives et courtes les sculpteurs archaïques donnent généralement à leurs figures, spécialement quand ils représentent Hercule, le héros aux larges épaules, aux membres forts, aux muscles débordants, — μορφὰν βραχύς, dit Pindare[1]. Aussi cette figure ne devait-elle pas compter beaucoup plus de six têtes ($6 \times 0^m,11 = 0^m,66$; $6,5 \times 0^m,11 = 0^m,715$), et nous voici ramenés aux environs du chiffre indiqué tout à l'heure : $0^m,70$. Or, dans la restitution de M. Brückner, Hercule mesure, en effet, à peu près $0^m,70$[2], *mais il est agenouillé*. Il y a donc erreur. Hercule ne peut avoir même taille à genoux et debout. Si M. Brückner veut le représenter à genoux, il doit l'avancer sensiblement vers le coin gauche du fronton ; et, s'il veut le laisser à sa place actuelle, il doit le planter debout sur ses deux pieds. Dans l'un et l'autre cas, le vide qui existe entre Hercule et Zeus ne fera que s'accroître. C'est là un défaut auquel je reviendrai tout à l'heure. Mais le personnage d'Hercule provoque quelques remarques encore.

M. Brückner lui fait tenir la massue de la main gauche. Il eût dû avoir quelque scrupule à prendre ce parti ; car, à un certain endroit (XIV, p. 73), discutant la nature des attributs qui sont aux mains de Typhon, il dit en propres termes : « Comme l'objet est tenu dans la main gauche, il est difficile que ce soit une arme. » Cette réflexion, très juste pour Typhon, ne le serait pas moins, appliquée à Hercule. Peut-être trouve-t-on, dans les représentations de l'art antique, des Hercule gauchers[3] ; quand on les rencontre, il faut bien les accepter ; mais il ne faut pas que nous en inventions nous-mêmes de nouveaux. Du reste, il me paraît certain que le

[1] Ce mot caractéristique a été cité par M. Brückner lui-même (XV, p. 94), qui insiste avec raison sur ces tailles trapues des héros archaïques. Comparer une statuette d'Hercule en tuf (Ἐφημ. ἀρχ., 1891, pl. XIII, à droite), qui offre d'intéressantes ressemblances avec le buste dont nous parlons ici.

[2] Voir XIV, *Beilage*, p. 74. La planche est dessinée à l'échelle de 1/20 : la hauteur du tympan à l'endroit occupé par Hercule est, dans le dessin, de $0^m,035$; elle est donc, dans la réalité, de $0^m,70$.

[3] Hercule, au repos, est représenté quelquefois tenant la massue de la main gauche, ce qui n'a rien d'extraordinaire; mais un Hercule *combattant* gaucher, cela est infiniment plus rare, et je ne sais même s'il y en a des exemples, au moins en sculpture.

bras gauche d'Hercule *ne brandissait point de massue*. Que l'on étudie le torse d'un peu près (fig. p. 255), on se rendra compte que l'épaule est au repos et retombe, que la partie subsistante de l'avant-bras va en descendant, et que, par conséquent, le bras, s'il se détachait du corps, ne s'en détachait qu'à partir du coude. Ce n'est pas de cette façon qu'on brandit une massue : l'épaule, au contraire, devrait être soulevée, le bras jeté tout entier hors du corps, et le spectateur devrait le voir d'en dessous jusqu'à l'aisselle. Sur ce point, la restitution proposée par M. Brückner est sûrement fautive, puisqu'elle est en désaccord avec le fragment même qu'il s'agit de compléter.

J'ai déjà noté plus haut le vide considérable qui existe entre Hercule et Zeus. Du reste, toute la moitié gauche du fronton paraît bien maigre en face de la moitié droite, que remplit Typhon. Pourtant c'est un principe connu que l'art décoratif archaïque, comme la nature des anciens physiciens, a horreur du vide. Aussi M. Brückner s'est-il ingénié de son mieux pour combler ce vide : l'attitude agenouillée qu'il donne à Zeus comme à Hercule, le geste élargi des deux bras du héros, la massue qu'il lui met dans la main gauche, l'arc qu'il propose (XV, p. 86) de lui mettre dans la main droite, bien que ce soit ici un meuble inutile, — sont autant de palliatifs, mais qui sont encore insuffisants. C'est pourquoi il incline (XIV, p. 80; XV, p. 86) à allonger vers le centre du fronton le corps de la prétendue Échidna, et, par suite, à rapprocher Hercule de Zeus. Mais j'objecterai d'abord que ce serpent ne peut pas être étiré à volonté : sa tête et son cou sont petits, et M. Brückner lui a donné tout le développement possible. Pour ce qui est d'Hercule, on a déjà vu que sa petite taille oblige, si on le laisse à genoux, à l'éloigner encore de Zeus; d'autre part, si on le laisse à sa place, mais *debout*, le vide s'accroît aussi par là même, à cause du rapprochement des deux jambes; enfin j'ai démontré que le bras gauche s'écartait à peine du corps et ne pouvait pas brandir la massue, et qu'ainsi la partie qui est occupée dans le dessin de M. Brückner par ce bras et cette massue demeure, en réalité, vide. Le mal est donc plus grave que ne le croit M. Brückner, et les remèdes proposés inefficaces.

Venons au personnage de Zeus. La présence de Zeus paraît à

M. Brückner être quasi nécessitée par la présence de Typhon : du moment que Typhon est en scène, la scène ne peut représenter que la lutte de Typhon et de Zeus. — Cette conséquence n'est point certaine. Il est évident, au premier coup d'œil, que Typhon ne semble pas du tout engagé dans un combat ; il n'a rien des allures d'un combattant. Attaqué par Zeus, il devrait se défendre, tout au moins manifester quelque effroi : il ne montre pas même de l'émoi. Dans le vieux fronton de l'*Hydre*, les têtes de l'Hydre se dressent menaçantes et sifflantes contre Hercule ; dans les deux groupes où Triton lutte contre le même héros, nous voyons son corps se tordre et ses bras faire effort. Typhon est sans doute un monstre plus philosophe, il accepte son sort avec indifférence : menacé à la fois par le foudre et l'aigle de Zeus, il ne bouge pas, ses bras sont au repos et ses trois visages sont également placides. Même une de ses têtes (la plus éloignée du centre) ne regarde pas l'ennemi ; elle se tourne en dehors et sourit au spectateur. Il est impossible d'avoir plus de sérénité, au moment où l'on va être foudroyé. Mais aussi il me paraît impossible que Typhon, à ce moment, voie devant lui un danger et se trouve engagé dans une lutte quelconque. On ne dira pas, j'espère, que l'auteur du groupe était trop malhabile encore pour animer une physionomie et faire mouvoir des bras : cela n'était pas plus malaisé de faire mouvoir les bras de Typhon que ceux de Zeus et d'Hercule. Donc, point de combat, et partant plus de Zeus, du moins en tant qu'adversaire de Typhon. Cependant M. Brückner pense avoir retrouvé la tête de Zeus et la moitié de son foudre, et, d'après ces morceaux, il le restitue tout entier, donnant l'assaut à Typhon.

Mais cette tête est-elle bien celle de Zeus ? Oui, dit M. Brückner (XIV, p. 78), car elle porte un diadème *royal ;* « l'artiste a donc voulu représenter le *roi* des dieux ». Ce raisonnement ressemble à un escamotage. Je ne suis pas sûr, d'abord, que le diadème existe ; il n'apparaît point sur la photographie publiée par M. Brückner, et quand jadis j'ai examiné cette tête, au lendemain de la découverte [1], je n'y ai vu autour de la chevelure qu'une fine bandelette peinte. M. Brückner affirme avoir reconnu la couronne royale sur des fragments de la partie postérieure du crâne ; mais ne serait-ce pas une simple couronne de feuillage, comme celle qui ceint une petite tête

[1] Cf. *Bull. corr. hell.*, XIII, 1889, p. 141-142.

en tuf trouvée sur l'Acropole, et qui est de la même époque [1] ? Au reste, si j'appuie sur ce détail, ce n'est que par souci d'exactitude. Car il n'a au fond nulle importance ; il n'en aurait que si l'on démontrait qu'il constitue un signe caractéristique de Zeus. Or M. Brückner n'a trouvé à citer *aucune* tête de Zeus couronnée de cette espèce de couronne royale, et il a dû se rabattre sur une peinture de vase, qui représente le roi Thoas de Lemnos. Et voilà tout le raisonnement par où l'on prétend nous convaincre que la tête en question est bien celle de Zeus ! J'accorde que cette tête, même sans couronne et ornée d'une simple bandelette, pourrait fort bien avoir appartenu à une figure de Zeus ; mais je prétends que, en l'absence de tout signe spécial, l'identité n'en saurait être établie.

Je ferai une observation encore sur la taille du personnage de Zeus, telle que M. Brückner l'a fixée. Le problème à résoudre était le suivant : la tête mesurant $0^m,16$, quelle était la hauteur totale du corps ? M. Brückner répond : « Sur l'hydrie de Munich, où Zeus est représenté courant contre Typhon et presque agenouillé, la hauteur de sa tête est à la hauteur totale dans le rapport de 1 à 6 ; transportant ces mesures au Zeus de l'Acropole, je trouve que le dieu agenouillé devait mesurer $0^m,96$; or, à l'endroit où je lui ai marqué sa place, la hauteur du fronton est justement de $0^m,96$. » M. Brückner semble triompher d'un tel calcul ; il n'y a pas de quoi. Car, sous des apparences de rigueur scientifique, cette démonstration est radicalement fausse. Qu'on demande à l'hydrie de Munich des renseignements sur l'ensemble du sujet, cela se peut admettre ; mais il n'est pas admissible qu'on la considère comme une réduction mathématique du fronton de l'Acropole [2]. Pour calculer la taille de son Zeus, M. Brückner avait sous la main les nombreuses figures en tuf qui sont du même temps et dont quelques-unes ont appartenu, d'après lui, au même monument. Par elles il pouvait aisément se faire une idée des proportions que donnaient au corps humain les artistes d'alors ; sans doute le calcul n'eût été et ne pouvait être qu'approximatif, mais c'était le seul légitime. M. Brückner se serait aperçu par cette comparaison qu'il ne devait pas accorder à

[1] J'ai signalé cette tête dans la *Revue arch.*, 1891, II, p. 280, n. 2. Elle a été publiée depuis dans l'Ἐφημ. ἀρχ., 1891, pl. XIV, à gauche ; mais sur cette image, on n'aperçoit pas la couronne, dont il ne subsiste quelques traces que par derrière.

[2] Le Typhon du vase de Munich est très différent de celui de l'Acropole ; dès lors, de quel droit M. Brückner prétend-il calquer son Zeus sur celui de ce vase ?

son Zeus plus de six têtes et demie, et qu'ainsi la hauteur totale du personnage *debout* ne dépassait guère 1 mètre ($6{,}5 \times 0^m{,}16 = 1^m{,}04$); même en lui accordant sept têtes, on n'arrive encore qu'à $1^m{,}12$. Or, dans la restitution proposée, Zeus *agenouillé* mesure $0^m{,}96$; s'il se redressait, il aurait plus de $1^m{,}30$, c'est-à-dire plus de huit têtes, proportion notoirement inacceptable à l'époque archaïque[1].

Je sais bien que la rectification à faire est aisée : il suffirait de mettre Zeus debout. Mais alors le fâcheux vide que nous avons noté entre Hercule et Zeus, et qui existe aussi entre Zeus et Typhon, irait en s'accroissant encore ; sans compter que le bras gauche de Zeus (dont la position est déterminée, suivant M. Brückner, par certains restes de draperie) aurait quelque peine à aller rejoindre l'épaule.

Quant au foudre, je me demande si c'est réellement là le foudre destiné à occire Typhon, si ce n'est pas plutôt un innocent fleuron destiné à quelque honnête office de décoration architecturale. Il paraît singulier, en effet, qu'un morceau si aisé à tailler, et qui devait rester appliqué contre le fond, n'ait pas été taillé à même le fond, comme telle ou telle autre partie du fronton; il est plus singulier encore que l'on ait pris la peine de le travailler par derrière, comme s'il devait être aperçu des deux côtés (XIV, p. 79), alors qu'il ne devait montrer qu'une seule face et que toutes les autres parties du sujet, jusqu'aux têtes mêmes des personnages, ne sont que dégrossies du côté qui regarde le tympan. M. Brückner ne signale pas la présence de tenons en fer ou en plomb, dont la nécessité est évidente cependant. Enfin ledit foudre, une fois complété, devient d'une longueur démesurée; il atteint $0^m{,}70$ environ[2], et un tel bloc produit un effet bizarre, porté à bout de bras par un petit homme de 1 mètre de hauteur.

[1] Ces erreurs de proportions devraient être plus sensibles dans le dessin de M. Brückner (XIV, *Beilage*, p. 74). Si elles ne le sont pas davantage, c'est que ce dessin n'est pas d'une exactitude rigoureuse. Exemple : la tête de Zeus, mesurant $0^m{,}16$ du dessous du menton au sommet du crâne, devrait n'avoir, dans un dessin réduit au 1/20, que $0^m{,}008$; or elle a, dans le dessin de M. Brückner, un peu plus de $0^m{,}0095$. J'ai déjà signalé plus haut une autre inexactitude touchant l'épaule gauche d'Hercule. En voici une encore : la moitié retrouvée du foudre (?) de Zeus a $0^m{,}31$ de longueur; elle devrait donc avoir, sur le dessin, $0^m{,}0155$: elle n'a que $0^m{,}014$.

[2] La partie retrouvée a, dit M. Brückner, $0^m{,}31$; ce chiffre doit d'abord être doublé : $0^m{,}31 + 0^m{,}31 = 0^m{,}62$;.et il faut ajouter encore la largeur de la main de Zeus tenant le foudre par le milieu : soit $0^m{,}70$ à peu près.

Telles sont les objections qui me sont venues à l'esprit, au cours d'une étude attentive des hypothèses de M. Brückner. Je les résume :

1° La prétendue Échidna n'est pas Échidna ; par suite, le groupe que fait Hercule avec le serpent n'a aucun lien avec le groupe de Zeus et Typhon; il ne s'explique pas et n'a plus aucun droit à figurer dans le fronton, dont la composition serait, du reste, très mauvaise si on devait l'accepter telle quelle ;

2° Les proportions données à Hercule sont erronées ; il faut le changer de place ou le mettre debout. Dans l'un et l'autre cas, les espaces vides qui étonnent l'œil dans toute la moitié gauche du fronton ne peuvent qu'augmenter encore. De plus il n'est pas exact que le bras gauche d'Hercule ait été levé en l'air, brandissant la massue ;

3° Une erreur analogue, moins grave il est vrai, a été commise dans le calcul des proportions de Zeus,... si Zeus il y a : car, du personnage, il ne subsiste que la tête, et rien ne prouve que cette tête soit celle de Zeus, ni qu'elle ait appartenu au fronton ;

4° Rien, dans l'attitude ni la physionomie de Typhon, ne laisse supposer qu'il soit menacé par un adversaire et soit engagé dans une lutte; tout invite à croire le contraire. Donc cette lutte, qui est l'unique raison de la présence de Zeus, ou plutôt qui est le postulat nécessaire à toute la restitution proposée, semble n'avoir pas existé.

DEUXIÈME FRONTON

Je serai plus bref pour le second fronton. Car, dans la restitution qu'il en propose, M. Brückner affirme beaucoup, mais prouve peu. Ma tâche est donc seulement de signaler ce qu'il y a d'arbitraire dans certaines affirmations sans preuves.

De la moitié gauche du fronton, il n'y a rien à dire : elle est occupée en entier par le groupe d'*Hercule et Triton*. Pour remplir la moitié droite, M. Brückner a inventé un monstre analogue aux Tritons et aux Typhons, un être rampant à buste d'homme, dont les jambes sont remplacées par deux corps de serpent, et cet être, il le dénomme *Cécrops*.

Un coup d'œil jeté sur le dessin de M. Brückner (XV, pl. II) nous avertit combien grande est la part de l'hypothèse dans cette reconstruction : le prétendu Cécrops est quasi tout en pointillé. Les rares fragments qui, d'après M. Brückner, ont subsisté de lui sont quelques débris de serpents et un morceau de la main droite, laquelle soutenait un oiseau (aigle?). De ces débris de serpents, il y en a trois seulement — fragments *a*, *b*, *e* (XV, p. 105-109) — dont la position primitive peut être déterminée jusqu'à un certain point par des indices matériels : je dis jusqu'à un certain point, car si les trous dont sont percés les fragments *a* et *e* indiquent qu'ils devaient être fixés à plat sur une corniche, et si la manière dont est entaillé le fragment *b* indique peut-être qu'il était en bordure du rampant d'un fronton, rien ne prouve que ces trois fragments aient fait partie du même corps et surtout qu'ils proviennent du fronton qu'il s'agit de restituer[1]. Quant aux deux autres fragments *c* et *d*, la place qui leur a été donnée est tout à fait arbitraire[2]. Le morceau de main droite avec un morceau d'oiseau est tout ce qui reste de la partie supérieure, ou humaine, dudit Cécrops. Encore faudrait-il être assuré, cependant, que cette main lui a appartenu. M. Brückner (XV, p. 110) déclare d'abord qu'en raison de ses proportions elle ne peut provenir que de l'un ou de l'autre des deux grands frontons, et ensuite que cette main, vu l'unique côté sur lequel elle a été terminée, était placée dans la moitié droite d'un fronton : il faut dire simplement que cette main, comme presque tous les fragments de tuf de l'Acropole, s'appuyait contre un fond, ou bien qu'elle était accolée à un objet quelconque aujourd'hui brisé et disparu. Puis M. Brückner examine si ladite main n'aurait pas été une des six mains de Typhon : il est fort possible, en effet, que ç'ait été la main droite du deuxième torse de Typhon, et M. Brückner s'efforce en vain de nier cette

[1] M. Brückner se contente d'un raisonnement comme celui-ci, qui n'est concluant qu'en apparence (XV, p. 107) : « Tel morceau (un morceau de serpent qui ne porte en soi aucun caractère spécial) vient d'un fronton ; il ne vient pas du fronton de *Typhon*, où il n'y a plus de place pour lui : donc il vient du fronton d'*Hercule et Triton*. » Mais où est la preuve qu'il ne vient pas d'ailleurs?

[2] M. Brückner (XV, p. 108) se fonde, pour marquer la place du fragment *c*, sur une sorte d'usure qu'il observe à la surface extérieure de ce fragment; il prétend que cette usure s'est produite quand le fronton était encore debout, exposé aux intempéries. Mais ce fronton a été jeté à terre violemment; sur ses débris on a marché et piétiné pendant un ou deux ans (480-478 avant Jésus-Christ); on les a roulés à travers l'Acropole, puis on les a fait dégringoler du haut en bas d'un remblai profond : comment reconnaître, alors, à quelle date tel frottement et telle usure se sont produits.

possibilité. Il rappelle que la main se prolonge latéralement par une sorte de tenon, et il ne voit dans Typhon aucun endroit où ce tenon correspondrait; il me semble, au contraire, apercevoir cet endroit dans un trou creusé vers le milieu de la poitrine du premier torse, lequel trou devait se trouver à peu près à la hauteur de la main droite du deuxième torse; la présence, dans le bas du deuxième torse, d'un trou pareil correspondant à la main gauche de ce torse, ne laisse point de doute sur l'usage de cette espèce de mortaise[1]. M. Brückner dit encore : « Que ferait là, sur cette main, ce gros oiseau bien tranquille? Pourquoi serait-il tourné du côté de Typhon? » A quoi l'on pourrait répondre : « S'il est si tranquille, c'est sans doute pour se conformer à l'étonnante tranquillité de son maître; et il n'est pas plus extraordinaire de le voir tourné vers Typhon que, dans l'autre hypothèse, tourné vers Cécrops. » M. Brückner, observant enfin que l'oiseau de Typhon se trouverait être plus gros que l'aigle de Zeus, ce qui exposerait le volatile olympien à des comparaisons fâcheuses pour son amour-propre, nous observerons à notre tour que la même disproportion existe entre Zeus lui-même et Typhon. Et M. Brückner conclut à peu près en ces termes (XV, p. 111) : « Cette main n'est pas à Typhon, elle doit donc être à Cécrops; il n'y a pas d'autre hypothèse possible. » Or, d'une part, il n'est pas sûr que cette main ne soit pas à Typhon; et, d'autre part, il reste toujours une troisième possibilité, c'est qu'elle ne soit ni à Typhon ni à Cécrops.

C'est pourtant avec ces rares débris dépareillés, sur l'origine desquels il n'existe aucune certitude, que M. Brückner a reconstruit son Cécrops. Il lui a suffi de quelques morceaux provenant de deux serpents, d'un reste de main humaine et d'une queue d'oiseau par dessus, pour que son imagination enfantât le monstre dont il nous présente l'image. S'il existait quelque part une représentation figurée, ou simplement une description d'un tel monstre, à buste d'homme, traînant derrière lui deux corps de serpent et portant l'aigle sur une main, le peu de débris subsistant ici suffirait à une restauration incontestable : mais sur quelle plaque en relief, sur quel vase peint, chez quel écrivain ce garant de la restauration actuelle

[1] Ce détail est peu visible sur la planche qu'a donnée M. Brückner (XV, pl. II). Voir de préférence l'héliogravure qu'a publiée la *Revue archéologique*, 1891, pl. XIII-XIV.

se rencontre-t-il? Si, d'un autre côté, M. Brückner avait trouvé parmi les fragments de tuf quelque reste de corps humain portant des traces d'écailles et qu'il l'eût complété par derrière avec un corps de serpent ou de poisson et par devant avec une poitrine et une tête d'homme, la restitution eût été, dans l'ensemble, légitime; Typhon et Triton en auraient été, pour ainsi dire, les cautions. Mais justement ce débris de torse, qui eût dû être la pierre angulaire de toute la restauration, fait défaut. Qu'un torse pareil à celui de Triton, écailleux à partir du nombril, doive se terminer nécessairement en queue de serpent ou de poisson, cela est évident; mais il n'est pas vrai que, réciproquement, toutes les queues de serpent doivent, en se prolongeant par devant, aboutir à un buste d'homme. Il y avait, parmi les sculptures en tuf, des serpents qui se contentaient d'être des serpents, de simples serpents, à tête de serpent: tel pourrait bien être le cas de ceux dont M. Brückner a utilisé les débris à sa guise.

Maintenant, quel nom donner à cet être si arbitrairement reconstruit, et *dont le prototype n'existe nulle part?* « La réponse à cette question, dit M. Brückner (XV, p. 112), n'est pas difficile à trouver. » Et voici, en effet, comment M. Brückner, en quelques lignes, trouve la réponse : « L'oiseau dont il subsiste un débris, sur le débris de main droite qui est l'unique débris humain de mon personnage, est un aigle — *le roi des oiseaux et l'oiseau des rois*. Il est vrai que l'aigle des rois n'est, d'ordinaire, qu'un ornement de leur sceptre; mais on peut bien admettre qu'ici l'artiste a supprimé le sceptre en gardant l'aigle et qu'il a changé l'oiseau de métal en un oiseau vivant. Celui qui porte cet aigle est donc un roi, le roi de l'Acropole naturellement; et sa forme d'homme-serpent achève de le désigner : c'est Cécrops. » Est-il besoin d'insister sur la fragilité d'un tel raisonnement[1]?

M. Brückner compare ensuite la lutte d'Hercule et de Triton à la célèbre dispute entre Poseidôn et Athéna : à l'une et à l'autre, Cécrops assisterait en qualité de juge; c'est donc que la lutte d'Hercule et de Triton était pour les Attiques une légende indigène,

[1] C'est le pendant de celui que M. Brückner a fait pour la tête de Zeus, dans le premier fronton : « Cette tête portait une couronne à peu près pareille à celle qu'on voit, sur un vase peint, portée par Thoas, *roi* de Lemnos; c'est donc une couronne royale, et donc il ne peut s'agir que du *roi* des dieux, de Zeus. » — Noter aussi qu'on ne peut pas être sûr de reconnaître dans cet oiseau, mutilé comme il est, un aigle.

au même titre que la dispute de Poseidôn et d'Athéna. Voilà encore une de ces affirmations sans preuve que M. Brückner prodigue. Car, s'il existe des textes et des monuments qui font intervenir Cécrops dans la dispute de Poseidôn et d'Athéna, aucun texte ne parle de lui pour la lutte d'Hercule et de Triton, et aucun monument[1] ne le représente assistant à cette lutte. Il y a ici, au fond de la pensée de M. Brückner, sinon dans les termes qu'il emploie, un véritable cercle vicieux, que je résumerai ainsi : la présence de Cécrops prouve l'origine attique de la légende d'Hercule et Triton, et cette origine attique nous garantit la présence de Cécrops. Mais il faudrait autre chose, je crois, pour démontrer que, réellement, Cécrops était présent.

M. Brückner continue : « Le caractère indigène de cette légende explique que les peintres de vases à Athènes aient tant aimé à la reproduire. » Comment se fait-il, alors, que, sur *aucun* des si nombreux vases antiques (plus de 70) où est reproduite la lutte d'Hercule et Triton, on ne voie apparaître Cécrops, le seul des trois personnages par qui la scène eût été localisée[2]?

Je ferai une dernière remarque sur la forme que M. Brückner a donnée à son Cécrops. Nous avons de Cécrops quelques représentations figurées : sur une plaque estampée en terre cuite du musée de Berlin[3], sur un vase peint trouvé à Corneto[4], sur un rhytôn en forme de sphinx du Musée Britannique[5], etc.[6]. Dans les unes et les autres, Cécrops apparaît comme un être mi-homme, mi-serpent, c'est-à-dire que son buste humain se continue à partir du ventre par un corps *unique* de serpent. M. Brückner, au lieu de suivre ce modèle, suppose deux corps de serpent, un pour chaque jambe, ce

[1] M. Brückner (XV, p. 114) a essayé d'en découvrir un : à savoir, une plaque de bronze de la collection Carapanos (*Dodone et ses ruines*, pl. XVI, 4), très mutilée, où M. de Witte avait cru reconnaître le combat d'Hercule et de l'Hydre, et où M. Studniczka (*Athen. Mittheil.*, XI, 1886, p. 65, n. 1) voit plutôt le combat d'Hercule et de Triton. M. Brückner veut y introduire Cécrops, pour qui il n'y a manifestement pas de place : la direction différente des écailles, dans les fragments qui subsistent, indique simplement que le corps de Triton — ou de l'Hydre — se tordait plusieurs fois en sens divers. Il est bon d'ajouter, du reste, que ce bronze ne paraît pas antérieur au III^e^ siècle, c'est-à-dire qu'il est très éloigné de l'époque des frontons en tuf de l'Acropole.

[2] M. J. Escher (*Triton und seine Bekämpfung durch Herakles*, chap. XI, p. 99) conclut en effet, à l'opposé de M. Brückner, que cette légende n'appartient pas à l'Attique.

[3] Cf. *Arch. Zeitung*, 1872, pl. LXIII.

[4] Cf. *Monumenti dell' Inst.*, X, pl. XXXIX.

[5] Cf. *Journ. hell. stud.*, VIII, 1887, p. 1; *Atlas*, pl. LXXIII.

[6] Cf. Le Bas-Reinach, *Mon. fig.*, pl. XLVII, 1; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1174.

qui rappelle le type adopté pour les Géants à l'époque hellénistique. Il me semble pourtant que les représentations connues de Cécrops eussent dû faire loi, d'autant plus que leur témoignage est corroboré par le Typhon et les Tritons en tuf de l'Acropole, êtres contemporains du Cécrops de M. Brückner : le buste humain de Triton, dans les deux frontons où il est représenté, se prolonge par un corps unique de poisson, et non par deux; semblablement, le triple buste de Typhon se prolonge par trois corps de serpent et non par six[1]. M. Brückner aurait bien fait d'avertir qu'il s'écartait du type traditionnel de Cécrops; le personnage reconstruit quasi tout entier par lui diffère sensiblement des Cécrops authentiques que nous a transmis l'antiquité, lesquels, au contraire, eussent dû servir d'appui à sa reconstruction.

En résumé, toute la discussion relative au second fronton se concentre dans le prétendu Cécrops; or celui-ci est exposé à un grave soupçon, c'est de n'exister pas. Car :

1° Rien n'indique, ni dans les textes, ni dans les monuments anciens, que Cécrops ait été témoin de la lutte entre Hercule et Triton ;

2° Rien n'autorise à donner le nom de Cécrops au personnage restitué par M. Brückner, — ni sa forme, qui n'est pas celle des Cécrops authentiquement connus, ni l'aigle (?), qui ne paraît pas avoir jamais été un attribut de Cécrops; ce n'est que par un jeu de mots peu probant (« roi des oiseaux et oiseau des rois ») qu'on prétend trouver dans cet aigle un signe révélateur du vieux *roi* mythique de l'Acropole;

3° Abstraction faite du nom du personnage restitué, cette restitution même ne mérite pas confiance, à cause du petit nombre et de l'insignifiance des fragments sur lesquels on la fonde, et parce qu'il n'est pas démontré que ces fragments proviennent du fronton où on les a replacés.

[1] M. Brückner pense pouvoir compter, tout à l'extrémité, cinq corps de serpents. Mais quand on examine ces corps à leur naissance, c'est-à-dire immédiatement derrière le troisième torse, on n'en distingue que trois ; et si, plus loin, il paraît y en avoir davantage, c'est que l'artiste les a tordus on peut dire au hasard, ne se préoccupant que de donner à l'œil du spectateur l'impression d'un entortillement. On ne saurait prétendre, en tout cas, qu'il y a là six serpents, correspondant aux six jambes du monstre à triple corps. Bref, dans tous ces types archaïques de monstres διφυεῖς, c'est le *torse* qui se continue en corps de serpent ou de poisson, et *non pas chacune des cuisses*. La fusion des deux natures humaine et animale y est plus complète et plus intime que dans le type du Géant anguipède, qui semble plutôt une création de fantaisie.

* * *

Les objections que je viens de développer, pour le second comme pour le premier fronton, suffiront-elles à ruiner tous les raisonnements de M. Brückner? Je ne voudrais pas leur supposer tant d'efficacité ; elles sont décisives sur certains points, mais non sur tous. En revanche, je pense avoir convaincu mes lecteurs que les hypothèses de M. Brückner ne sont que des hypothèses et non des vérités acquises. Sans doute on est libre d'y acquiescer (avec quelques restrictions graves) ; mais rien, absolument rien, n'y oblige : ce ne sont que des conjectures, dont plusieurs même manquent de tout fondement.

La question étant donc rouverte, j'en vais indiquer à mon tour une solution, que je ne donne pas pour certaine, mais qui est vraisemblable et simple.

M. Brückner, au début de ses raisonnements, a admis comme nécessaire l'existence de deux frontons; et, de plus, il a considéré comme évident que le groupe de *Typhon* et le groupe d'*Hercule et Triton* ne venaient point du même fronton. Il y a là une double pétition de principe. M. Brückner (XIV, p. 73) dit à peu près : « Les deux groupes en relief, par leur forme triangulaire, font penser tout de suite à un fronton ; la pente du premier est de droite à gauche, comme la pente du second est de gauche à droite ; tous les deux ont les mêmes proportions, sont travaillés suivant le même style, dans une matière qui est essentiellement la même, enfin sont enluminés des mêmes couleurs... » On attend pour conclusion : ils doivent avoir appartenu au même fronton. Mais telle n'est pas la logique de M. Brückner, qui conclut : « Cela conduit à penser que les deux groupes proviennent de deux frontons différents, — du même édifice, il est vrai, — mais de deux frontons distincts. » Je persiste à croire que la première conclusion serait la plus naturelle.

Je l'avais proposée avant que parussent les articles de M. Brückner[1], et j'estime que celui-ci eût dû commencer par l'examiner, au lieu de se borner à y faire, tout à la fin de son étude (XV, p. 119), une courte allusion dédaigneuse.

Car, premièrement, rien ne s'oppose à ce que les deux groupes proviennent d'un seul et même fronton ; et, secondement, rien ne prouve que l'édifice d'où ils proviennent ait eu ses deux frontons décorés de sculptures.

L'Acropole du VII^e^ et du VI^e^ siècle avait, on le sait, une superficie beaucoup moindre que celle que lui donnèrent, après 479, les travaux de Thémistocle et de Cimon ; la raideur de ses versants, surtout du versant méridional, diminuait encore l'aire susceptible de porter des édifices. Ceux-ci, d'autre part, étaient nombreux[2] ; les temples n'étaient pas seuls à s'entasser entre les murs de la citadelle, qui ne fut que beaucoup plus tard réservée à l'usage exclusif des dieux et de leurs serviteurs. Serrés dans cet étroit espace, plusieurs d'entre eux ne devaient pouvoir montrer que leurs façades, ce qui suffisait d'ailleurs parfaitement ; et, dès lors, leur façade seule devait avoir reçu une décoration peinte ou sculptée. Aussi bien, la décoration extérieure des temples n'était point soumise à des règles fixes ; on embellissait la demeure des dieux selon les moyens dont on disposait. Nous connaissons des temples grecs qui n'ont eu une frise ou des métopes sculptées que sur les deux petits côtés, tandis que les longs côtés restaient nus. Est-il donc étonnant que, à une époque où l'on ne construisait que de modestes édifices en tuf et où la sculpture était encore dans l'enfance, on ait réservé la décoration sculpturale pour la façade principale, et qu'on ait laissé nu le fronton opposé ou qu'on l'ait simplement orné de peintures ? De fait, le vieux temple duquel provient le fronton de l'*Hydre* n'en avait point d'autre que celui-là[3] ; et il en est de même de l'autre temple, un peu moins ancien, auquel a appartenu[4] le premier fron-

[1] Cf. *Bull. corr. hell.*, XIII (janvier-février 1889), p. 137-138.

[2] Cf. Ἐφημ. ἀρχ., 1885, p. 248 (Purgold). Noter que ces remarques de M. Purgold ont été faites en 1885, c'est-à-dire à une époque où la majeure partie des débris de tuf que nous possédons aujourd'hui n'avaient pas encore été retrouvés.

[3] Je ne veux pas dire qu'il n'avait qu'un fronton, mais qu'il n'avait qu'un fronton *sculpté*.

[4] M. Brückner admet, naturellement, que ces deux frontons viennent d'un même édifice : c'est une opinion que je crois avoir réfutée (*Rev. arch.*, 1891, II, p. 13 et suiv. ; p. 17, n. 1).

ton où est représentée la lutte d'Hercule et Triton. Lors donc que nous arrivons aux grands groupes en tuf, nous ne devons pas supposer *a priori* que l'édifice qu'ils ont servi à décorer avait ses deux frontons sculptés ; nous devrions plutôt, en vertu des précédents, être disposés à admettre le contraire. A plus forte raison, n'avons-nous aucun droit de décider *a priori* que les deux groupes doivent être séparés ; car, alors même que le temple aurait eu ses deux frontons sculptés, rien ne prouve que les groupes subsistants ne viennent pas d'un seul des deux frontons, à l'exclusion de l'autre. Il est d'une bonne méthode d'examiner d'abord si ces deux groupes, qui sont identiques par les proportions, le style, les couleurs, et que tout, au premier coup d'œil, invite à réunir, ne doivent pas, en effet, rester réunis.

Qu'ils puissent avoir occupé le même fronton, cela est évident. L'un à droite, l'autre à gauche, ils se correspondent exactement. La calme attitude de Typhon, ses bras au repos, son air placide, tout ce qui serait le plus grossier des contre-sens si le monstre était censé combattant, devient fort naturel du moment qu'il n'est plus que le spectateur du combat entre Hercule et Triton. Quant à la différence d'épaisseur du relief entre les deux groupes, elle n'a aucune importance. M. Brückner (XV, p. 89) indique comme maximum d'épaisseur $0^m,60$ pour le groupe d'Hercule et Triton et $0^m,42$ pour Typhon : soit un écart entre les deux de $0^m,18$. Cela est insignifiant ; car, ce qu'il faut comparer, ce n'est pas des chiffres sur le papier, c'est l'impression causée à l'œil du spectateur par les deux groupes. Or le triple torse de Typhon, savamment disposé, ne paraît pas moins étoffé, si je puis dire, que les deux corps accolés d'Hercule et de Triton ; il faut remarquer, en outre, que les mains de Typhon, lorsqu'elles existaient, et les serpents qui (d'après la restitution de M. Brückner) s'élançaient de ses épaules et se hérissaient autour de lui, avaient pour effet d'ajouter encore à son ampleur. Enfin la différence signalée de $0^m,18$ est moindre que ne l'est, dans l'hypothèse de M. Brückner, celle qui existe entre Typhon et le petit Hercule adversaire d'Échidna, ou bien entre les deux corps joints d'Hercule et de Triton et le torse unique de Cécrops.

On ne s'étonnera pas de voir Typhon ainsi rapproché de Triton : sur le fameux trône d'Amyclées, œuvre de Bathyclès, des figures de

Tritons faisaient pendant à celles d'Échidna et de Typhon [1]. C'était la grande ressemblance de leurs formes monstrueuses qui avait inspiré à Bathyclès l'idée de présenter ces êtres dans une opposition symétrique ; la même ressemblance a pu frapper l'esprit du sculpteur athénien, et il en a pu tirer le même parti pour l'arrangement de son fronton. Du reste, il semble bien que la raison principale pourquoi les vieux artistes attiques ont tant aimé ces êtres rampants à corps de serpent ou de poisson n'est autre que la commodité qu'ils y trouvaient pour remplir le triangle bas et long du tympan.

Mais les deux combattants et Typhon n'étaient points seuls face à face. En avant de Typhon, à l'extrémité de son aile droite, ressort en relief sur le fond de la plaque un fragment qui semble provenir d'une draperie [2] ; d'où l'on doit conclure à la présence d'un personnage nouveau, lequel devait être vêtu. Cela donc nous oblige à écarter un peu l'un de l'autre Typhon et le groupe d'Hercule et Triton. De combien, on ne saurait le dire au juste, car nous n'avons pas les moyens de déterminer la longueur du fronton, ni sa hauteur centrale [3] ; mais, en tout cas, l'écartement ne devait pas être tel qu'il y eût place pour plus d'un personnage entre les deux groupes. — Il reste à deviner qui était ce personnage. Sur les peintures de vases, le combat d'Hercule et Triton a souvent pour spectateur Poseidôn ou Néreus ; il est naturel de songer à eux, ici encore, et de se représenter au milieu du fronton l'un ou l'autre de ces dieux, non pas debout (car il eût été bien petit), mais plutôt assis. M. Purgold [4] et M. Studniczka [5] avaient fait déjà la même hypothèse pour le premier fronton d'Hercule et Triton ; elle n'est pas moins plausible pour celui-ci. Le sujet total aurait donc compris les figures suivantes : au milieu, un dieu assis, drapé dans ses vêtements, juge du combat ; à sa droite, Hercule et Triton combattant ; à sa gauche, Typhon, introduit dans cette scène, non point parce qu'il y avait sa place marquée par la légende, mais parce qu'il se trouvait faire un digne

[1] Pausanias, III, 18, § 10.

[2] La nature de ce fragment n'est cependant pas établie d'une façon certaine.

[3] Les chiffres indiqués par M. Brückner ont été déterminés par sa propre restauration, mais n'ont pas une valeur absolue.

[4] Cf. Ἐφημ. ἀρχ., 1885, p. 246.

[5] Cf. *Athen. Mittheil.*, XI, 1886, p. 72.

pendant à Triton, comme dans l'œuvre de Bathyclès à Amyclées, et qu'il suffisait à remplir tout le reste du tympan.

J'ai été tenté un moment de croire qu'il avait subsisté du personnage central un fragment plus considérable que le petit morceau de draperie signalé tout à l'heure. Je pensais à un torse humain qui provient d'un personnage vêtu, assis sur un siège à dossier [1]. Entre tous les débris où l'on cherche à reconnaître les *membra disjecta* du fronton, celui-là est le premier qui, à cause de ses proportions, très voisines de celles de Typhon et de Triton, doive attirer le regard. Mais c'est une sculpture en ronde bosse, qui n'était sûrement pas destinée à s'appliquer contre un fond de muraille. Du moins est-ce sur ce modèle que je me représenterais volontiers le dieu assis au centre du fronton. — Enfin c'est à ce dieu peut-être qu'il faudrait rendre le débris de main que M. Brückner a attribué à son Crécrops, si toutefois il était démontré que cette main n'est pas celle de Typhon [2].

L'idée d'un personnage assis occupant le centre de la scène entre les deux grands groupes est fort acceptable. Rien de plus aisé que de reconstituer en esprit cet ensemble [3], et l'on conviendra que l'arrangement en est meilleur que celui des dessins de M. Brückner : dans le second de ceux-ci, la composition manque de centre ; et le premier, outre qu'il comprend deux sujets distincts, de très inégale importance, est un mélange de formes hétérogènes, mal propor-

[1] Cf. Ἐφημ. ἀρχ., 1891, pl. XIII, à gauche.

[2] Si cette main, qui supportait un oiseau, était celle du dieu assis, celui-ci serait, non pas Poseidôn, mais Zeus. Le côté de la main qui n'est pas terminé aurait été accolé à un pan de draperie, aujourd'hui disparu.

[3] Que deviennent alors, pourra t-on demander, la prétendue tête de Zeus, le petit buste d'Hercule et la fausse Échidna, et les serpents du prétendu Cécrops ? Cela ne peut pas être une objection. Les débris dont il s'agit ne sont pas les seuls débris en tuf de l'Acropole, dont l'emploi primitif serait inconnu. Avec eux, il y a aussi plusieurs têtes sans corps et des torses d'homme et des figures de femme et des restes dépareillés très divers, dont l'origine exacte est une énigme qui ne sera sans doute jamais devinée. Ils ont été employés à une décoration murale, voilà tout ce qu'on peut en dire, sans qu'on sache seulement si quelques-unes de ces figures n'étaient pas isolées, et si celles qui étaient groupées formaient frise ou fronton. Cependant il n'est pas interdit d'être plus affirmatif pour les fragments de serpents ; certains indices constatés par M. Brückner (XV, p. 85 et 107) permettent de croire qu'ils ornaient un fronton, et je me figure aisément — sur cette Acropole consacrée à Athéna, la déesse au serpent, près de cet Érechthéion, où l'on nourrissait un serpent sacré — un petit édifice dont le fronton aurait été orné de deux serpents affrontés : c'était un genre de décoration facile à réaliser, dont il y a des exemples (cf. *Dict. des Antiq.*, I, p. 649, *fig.* 745), et qui devait agréer singulièrement à des artistes dont nous avons dit les préférences très marquées pour les êtres à corps de poisson ou de serpent.

tionnées, très dissemblables, dont l'auteur lui-même n'a pas su, malgré de subtils efforts (XIV, p. 87), expliquer tous les contrastes. Certes, je ne considère pas l'hypothèse que je viens de présenter comme une restauration sûrement établie. Les données du problème sont à ce point incomplètes qu'il ne saurait y avoir de certitude dans la solution. Je suis le premier à le dire, pour qu'on ne me reproche pas de l'avoir oublié.

Henri LECHAT.

LES JEUX PYTHIQUES

D'APRÈS L' « ÉLECTRE » DE SOPHOCLE

I. — NOTE SUR UNE IMITATION D'HOMÈRE PAR SOPHOCLE DANS LA DESCRIPTION DES JEUX. — CORRECTION AU TEXTE DE SOPHOCLE

La description que, dans sa tragédie d'*Electre*, Sophocle a faite de l'hippodromie des grands Jeux Pythiques, est certainement un des morceaux les plus brillants que ce poète ait écrits[1]. Les images les plus audacieuses, comme l'a dit M. Patin, s'encadrent de la façon la plus naturelle dans le langage, simple jusqu'à la familiarité, d'un témoin qui semble ne se proposer autre chose que de rapporter avec exactitude ce qu'il a vu. Dans ce beau récit, Sophocle a imité Homère. Au chant XXIII de l'*Iliade*, Achille célèbre des jeux funèbres en l'honneur de Patrocle; dans ces jeux, la course des chars tient le premier rang; c'est aussi l'épisode le plus long et le plus beau du chant XXIII; à elle seule la description de cette course remplit plus de vers que la description des sept autres concours. Il en est de même dans l'*Electre*. Sophocle dit très rapidement quelques mots des autres concours; il se contente de rapporter qu'Oreste a toujours été vainqueur; il a hâte d'arriver à la course des chars; il la décrit enfin en détail. S'il donne à cette course une telle importance, ce n'est pas seulement parce qu'elle se termine

[1] Nous avons déjà eu l'occasion de nous en occuper dans l'article *Hippodrome*, que nous avons publié dans le *Dictionnaire des Antiqu tés grecques et romaines*, fasc. 23e, p. 193-210; nous renvoyons à cet article.

par un accident tragique, on voit que le poète a voulu faire un beau récit, un récit qu'il savait devoir intéresser tous les auditeurs.

Nous ne nous arrêterons pas à l'anachronisme que Sophocle a commis en faisant concourir Oreste aux Jeux Pythiques. Le scholiaste, à deux reprises (v. 49 et 682), a relevé cette erreur; l'institution des Jeux Pythiques est, en effet, bien postérieure à l'époque des Pélopides. Cela est surtout vrai de l'hippodromie. L'ancienne fête Pythique, qui revenait tous les huit ans, ne comprenait que des concours de musique et de poésie. C'est seulement en 586 que la grande fête Pythique, revenant tous les quatre ans, est instituée, sur le modèle de la fête Olympique, avec cette différence, que l'hippodromie, qui, à Olympie, comprenait la course des quadriges et la course au cheval monté, ne comprenait à Delphes que la course au cheval monté. Enfin, en 582, la course des quadriges fut ajoutée au programme des jeux. La critique du scholiaste est donc parfaitement justifiée.

Sophocle a voulu décrire une course telle qu'elle se passait de son temps; il n'a nullement pensé à faire de l'archaïsme; il est facile cependant de voir que, lorsqu'il composait son récit, il avait présent dans sa mémoire les vers d'Homère, et que ce souvenir a déterminé la disposition qu'il a donnée à certains détails, le choix qu'il a fait de certaines expressions. Nous n'avons pas l'intention de relever tous les passages dans lesquels on peut saisir l'imitation d'Homère; il nous suffira ici d'en étudier quelques-uns.

Dans Homère c'est par la course des chars que commencent les jeux; il y a cinq concurrents, Eumèlos, Diomède, Ménélas, Antilochos, Mérionès; ils courent eux-mêmes, montés sur le char à deux chevaux qui leur sert dans les combats. Dans Sophocle, l'hippodromie vient après les jeux gymniques; nous savons qu'il en était ainsi dans Athènes, aux fêtes des Théséia et des Panathénées. Les concurrents sont au nombre de dix; comme dans Homère, ils courent tous eux-mêmes. Sur ce dernier point, Sophocle s'est écarté de ce qui était l'usage général à son époque. Les jeux équestres se distinguent des autres jeux en ce que c'est le propriétaire du cheval ou du char victorieux qui est proclamé vainqueur. L'écuyer ou le cocher, dont l'habileté a contribué puissamment à la victoire, est le plus souvent un personnage subalterne, une sorte de domestique

aux gages d'un grand seigneur[1]. Il est intéressant de voir que la poésie, à l'exception de l'ode triomphale, n'a voulu rien savoir de cet usage qui s'introduisit en Grèce après l'époque héroïque; elle ne connaît pas de victoire décernée au seul privilège de la richesse. Ce n'est pas qu'elle soit hostile à la richesse ou qu'elle reste indifférente au spectacle du luxe magnifique qu'étalaient ces citoyens opulents, ces potentats qui voulaient montrer leur grandeur en disputant les prix aux jeux équestres. La poésie a le sentiment que la richesse seule ne suffit pas pour gagner des couronnes; il faut aussi payer de sa personne; même aux jeux équestres, le mérite personnel doit être un élément essentiel du succès. Sur ce point, l'exemple d'Homère a été suivi par tous les poètes anciens qui ont décrit des courses : Sophocle, Nonnius, Quintus de Smyrne, Stace, Virgile[2]. Aucun de ces poètes n'a fait descendre dans l'arène un subalterne aux gages d'autrui; c'est toujours le maître du char qui dispute lui-même la victoire. Sans doute, tous ces poètes ont placé à l'époque héroïque les jeux qu'ils ont racontés; mais, à l'exemple de Sophocle, c'est en réalité une course de leur temps qu'ils ont décrite.

En somme, sur ce point, l'imitation d'Homère par Sophocle était dictée par la nature même des choses; elle était, en quelque sorte, imposée par le sujet. Il n'en est pas de même pour un autre passage. Dans Homère, la course se fait avec le char à deux chevaux; c'est une simple course de vitesse; nulle part, sauf dans un unique passage, il n'est fait mention d'un obstacle, d'une difficulté. Ce passage se trouve dans les longues recommandations que Nestor adresse à son fils Antilochos avant la course; le vieillard décrit en détail la manœuvre difficile et dangereuse qui consiste à faire tourner rapidement un char autour d'une borne : « Quand tu auras atteint la borne[3], pousse tout auprès les chevaux et le char; toi-même, sur ton char bien construit, penche-toi à gauche de tes chevaux; excite le cheval de droite du fouet et de la voix, lâche-lui les rênes. Que le cheval de gauche effleure la borne, de façon

[1] Cependant il a pu arriver aussi que des concurrents aient voulu courir eux-mêmes (Pind., *Isthm.*, I, 15; *Insc. gr. antiq.* de Roehl, n° 79); parfois aussi ces cochers, qui couraient pour le compte d'autrui, étaient des personnages de marque : ainsi Carrotos, cocher d'Arcésilas, était le frère de la reine (Pind., *Pyth.*, V, 26). Mais c'étaient toujours là des cas exceptionnels.

[2] Nonnius, *Dionys.*, XXXVII, 347, 432; Quintus de Smyrne, *Posthomerica*, IV, 500 suiv.; Stace, *Theb.*, VI, 460 suiv.; Virg., *Æn.*, V, 545 suiv.

[3] *Iliade*, XXIII, 334-343.

que le moyeu de la roue semble monter sur le sommet de la borne ; mais garde-toi de la toucher, de peur que tu ne blesses les chevaux et ne brises le char, ce qui ferait la joie des autres et ta propre honte. »

Disons d'abord que tout le discours de Nestor, dans lequel se trouve le passage que nous venons de citer, a soulevé de vives objections de la part des critiques ; plusieurs savants, pour des raisons que nous n'avons pas à développer ici [1], ont pensé que le discours tout entier était l'œuvre d'un interpolateur. Nous nous sommes rangé à cet avis pour des raisons tirées de l'histoire des concours [2]. A l'époque homérique, la course ne comprend qu'un aller et retour, un diaulos, comme disaient les anciens [3] ; ce fait seul rend fort douteuse, pour cette époque, la manœuvre de conversion autour de la borne, au moins telle qu'elle fut en usage plus tard. Mais, au moment où vivait l'interpolateur, cette manœuvre était devenue le moment le plus important, le plus dramatique de la course ; l'interpolateur l'a donc décrite ; c'est même pour la décrire qu'il a composé son interpolation. A la façon si vive et si précise dont il décrit cette course, on voit qu'il peint d'après nature, qu'il raconte ce qu'il a vu lui-même. Mais ce qu'il a vu, ce n'est pas des courses de biges, car elles ne furent inaugurées dans les grands jeux de la Grèce qu'au IV^e^ siècle ; il n'a pu voir que des courses de quadriges. Il a d'ailleurs une connaissance trop exacte des mœurs homériques pour donner des quadriges aux héros achéens ; il fait donc exécuter la conversion autour de la borne par des biges ; naturellement il ne peut parler que des deux chevaux de la bige, le cheval de droite, auquel il faut lâcher la bride, le cheval de gauche, qui doit effleurer la borne :

ἀτὰρ τὸν δεξιὸν ἵππον
κένσαι ὁμοκλήσας, εἶξαί τε οἱ ἡνία χερσίν·
ἐν νύσσῃ δέ τοι ἵππος ἀριστερὸς ἐγχριμφθήτω,

Sophocle, lui aussi, ne connaît que les courses de quadriges ; c'est une course de quadriges qu'il veut raconter ; mais il a sous les yeux

[1] Toutes ces raisons se trouvent très bien indiquées dans l'édition de l'*Iliade* d'Ameis-Hentze ch. XXIII, Anhang.
[2] Cf. notre art. *Hippodrome* (p. 194).
[3] Cf. a scholie d'Aristarque au vers 361.

les vers d'Homère, et, quand il arrive à cette manœuvre de conversion, il suit le modèle qu'il a sous les yeux, v. 720-722 :

Κεῖνος δ' ὑπ' αὐτὴν ἐσχάτην στήλην ἔχων
ἔγκριμπτ' ἀεὶ σύριγγα, δεξιὸν δ' ἀνεὶς
σειραῖον ἵππον εἶργε τὸν προσκείμενον.

Ces vers, tous les critiques en conviennent, sont une imitation directe de ceux d'Homère. Il nous semble cependant qu'on n'a pas bien saisi toute la portée de l'imitation de Sophocle. Ce qu'il y a de particulier dans cette imitation, c'est que Sophocle, décrivant une manœuvre difficile faite par un char à quatre chevaux, ne dit pas autre chose que ce qu'avait dit le poète qu'il imite et qui attribue la même manœuvre à un char à deux chevaux ; il va jusqu'à se servir presque des mêmes expressions. Lui aussi ne parle que de deux chevaux ; ce sont assurément ceux qui réclament de la part du cocher la plus grande attention ; mais s'imagine-t-on que les deux chevaux du milieu ne devaient pas être surveillés de près ? Est-ce que cette rapide conversion exécutée par des chevaux lancés à fond de train présentait les mêmes difficultés et les mêmes dangers pour un char traîné par quatre chevaux de front ou pour un char traîné par deux chevaux ?

C'est là que se montre le caractère particulier de cette imitation. Sophocle a suivi de si près son modèle que, si l'on enlevait de ce long récit un seul mot, le mot σειραῖον, au vers 722, et en admettant que l'histoire des grands jeux de la Grèce ne nous fût pas connue, on serait porté à croire que la course racontée d'une façon si poétique par Sophocle est une course à la bige ; sauf ce seul mot, rien n'indique qu'il s'agisse du char à quatre chevaux.

Ces trois vers de l'*Electre*, que nous avons cités, n'ont pas échappé à la sévérité de la critique. On n'en a pas attaqué l'authenticité ; on a prétendu qu'ils n'étaient pas à leur vraie place dans nos manuscrits. Il est difficile de nier, en effet, que, tels qu'ils sont, ils ne soulèvent des objections. Ils interrompent la description générale de la course, en introduisant brusquement le personnage d'Oreste, pour l'abandonner aussitôt après et revenir à la description générale. Diverses tentatives ont été faites pour résoudre

cette difficulté. Burges[1] propose de placer ce passage après le vers 733; E. Piccolomini[2] le voudrait après le vers 740. Aucun de ces deux changements ne nous paraît acceptable. Notre passage ne peut se placer après le vers 733, parce que, au vers qui porte le nº 735, Oreste est désigné par son propre nom; il ne pourrait pas, deux vers plus haut, être désigné par le pronom démonstratif κεῖνος. Le changement proposé par M. Piccolomini paraît, au premier abord, plus séduisant. Cependant aucun critique, aucun éditeur ne l'a jusqu'ici admis comme juste. C'est qu'en effet des perturbations telles qu'en supposent Burges et Piccolomini ont été très rarement constatées dans le texte de Sophocle. Nous croyons que l'on a suivi une fausse voie en essayant de déplacer ces vers: ils sont bien là où ils sont. Seulement une correction s'impose. Si nous examinons la suite des idées dans cette description de la course, nous voyons le messager raconter d'abord le départ des chars, le bruit de la course, l'ardeur des concurrents; il est naturel qu'après cela il parle de cette manœuvre de conversion autour de la borne, qui était le moment dramatique de la course; il le fait brièvement; puis il raconte la première catastrophe survenue quand les concurrents terminaient le sixième tour de la piste. Cependant la critique que l'on a faite de ces vers existe toujours telle que nous l'avons résumée; la description générale de la course ne doit pas être interrompue; l'introduction, en cet endroit, du personnage d'Oreste n'est pas justifiée. Il nous semble qu'une correction, qui est très simple au point de vue paléographique, résout toute difficulté. Nous proposons de changer κεῖνος en καὶ πᾶς; il est clair qu'une fois la première faute commise, une fois καὶ πᾶς remplacé par κεῖνος, la particule δέ devait naturellement se glisser dans le texte. « Et chacun, à mesure (ἀεί) qu'il « arrivait près de la dernière borne, l'effleurait en lâchant la bride « au cheval de droite, en la serrant au cheval qui rasait la borne. » Dans la pensée de Sophocle tous les rivaux d'Oreste à la course des chars étaient des conducteurs habiles, et il pouvait, sans peine, leur attribuer le mérite de savoir exécuter avec adresse la manœuvre difficile de la conversion.

[1] Préface à l'édition des *Troyennes* d'Euripide, p xxii.
[2] *Comment. Mommsen.*, p. 756, Berlin, 1877.

II. — Y avait-il a Delphes une Ἄφεσις τῶν ἵππων comme a Olympie?

Sophocle fait courir la course par dix chars; c'était peut-être le chiffre ordinaire pour cette course. Le poète énumère ces dix concurrents, en attribuant à chacun deux un numéro d'ordre, qui est, comme la plupart des critiques l'ont admis, son numéro de classement, quand tous sont en ligne pour le départ :

Εἷς ἦν Ἀχαιός, εἷς ἀπὸ Σπάρτης, δύο
Λίβυες ζυγωτῶν ἁρμάτων ἐπιστάται·
κἀκεῖνος ἐν τούτοισι, Θεσσαλὰς ἔχων
ἵππους, ὁ πέμπτος· ἕκτος ἐξ Αἰτωλίας
ξανθαῖσι πώλοις· ἕβδομος Μάγνης ἀνήρ·
ὁ δ' ὄγδοος λεύκιππος, Αἰνιὰν γένος·
ἔνατος Ἀθηνῶν τῶν θεοδμήτων ἄπο·
Βοιωτὸς ἄλλος, δέκατον ἐκπληρῶν ὄχον.

Deux de ces vers ont été l'objet d'une correction de la part de Nauck; au vers 703, ce savant remplace ἐν, qui serait impossible d'après lui, par ἐπί; au vers 708, il écrit τέλος Βοιωτὸς δ. ἐ. ὄ. Nous n'avons pas à défendre ces deux corrections, qui n'ont pas été favorablement accueillies par la critique. Cependant on ne peut nier qu'il ne se trouve dans les deux passages visés par Nauck quelque chose qui ne s'explique pas bien clairement ou qui du moins n'ait pas été encore clairement expliqué. Les raisons qu'on a données jusqu'ici pour rendre compte des mots ἐν τούτοισι au vers 703 et du mot ἄλλος au vers 708, sont telles qu'on ne peut guère s'empêcher de voir chaque fois là des chevilles. En est-il véritablement ainsi? Ces mots, considérés comme inutiles, n'ont-ils pas quelque valeur et quelque importance ? Remarquons d'abord que ces mots se rapportent aux deux concurrents qui, dans le classement opéré par le sort, ont obtenu les numéros 5 et 10. Pour tous les autres concurrents, le poète se borne à dire leur numéro d'ordre et quelquefois à donner des indications sur l'attelage; il ne juge pas même utile, dans cette longue énumération, d'employer une

de ces particules conjonctives d'un usage si fréquent en grec ; pour le sixième seul il met le mot ἔπ. Pourquoi alors a-t-il ajouté les mots κἀκεῖνος ἐν τούτοισι à la mention du cinquième, et les mots ἄλλος... à la mention du dixième? Nous connaissons assez bien la marche générale du concours, mais beaucoup de détails nous échappent. Nous savons que les places étaient tirées au sort, mais il pouvait y avoir autre chose encore dans ce classement. L'hippodrome d'Olympie, par exemple, avait cette célèbre Ἄφεσις τῶν ἵππων, que Pausanias a décrite en détail et dont cependant nous avons tant de peine à comprendre l'objet[1]. Nous savons au moins une chose. L'Aphésis a la forme d'un éperon ; de chaque côté de cet éperon sont des stalles qui doivent recevoir, chacune, un char ; les concurrents sont donc distribués en deux groupes, placé l'un à droite de l'éperon, l'autre à gauche. Ne peut-on supposer que les vers de Sophocle, en particulier les vers 703 et 708, nous révèlent un fait semblable ? Ils nous apprennent peut-être qu'à Delphes aussi les concurrents étaient partagés en deux groupes et rangés des deux côtés d'un monument tel qu'un autel, une borne, etc... La valeur de l'expression ἐν τούτοις, au vers 703, consiste précisément à indiquer une réunion, un groupe. Il en est de même du mot ἄλλος. Ce mot a souvent un sens équivalent à nos expressions : *en outre de*, *en plus de*. Dans le *Philoctète*, le vers 38 :

καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται
ῥάκη,

peut se traduire : « Et de plus voici des haillons qui sèchent. » Le même sens se trouve dans cette phrase de Platon, *Phèdre*, p. 110 E : καὶ λίθοις καὶ γῇ καὶ τοῖς ἄλλοις ζῴοις τε καὶ φύτοις. Il nous suffira du reste de renvoyer à Krüger, 50, 4, 11.

Nous ne savons pas à quelle époque a été construite l'Aphésis d'Olympie ; mais, même en admettant que ce monument appartienne à une époque relativement récente, rien ne prouve que la distribution des concurrents en deux groupes n'ait pas été pratiquée avant la construction de cette Aphésis. D'ailleurs nous ne prétendons pas qu'il y ait eu à l'hippodrome de Delphes un monument aussi important que l'était l'Aphésis de l'hippodrome d'Olympie. Ce dernier monument était en Grèce une chose unique en son genre. Il nous semble seulement que les vers de Sophocle nous permettent de supposer qu'à Delphes, à l'endroit qui était disposé pour le départ des chevaux, pour l'ἄφεσις τῶν ἵππων, il y avait un monument et que les concurrents se rangeaient des deux côtés de ce monument, à la place que le sort leur avait fixée.

L'explication que nous proposons fait disparaître, croyons-nous, les difficultés qu'avaient soulevées les vers de Sophocle ; il n'y a donc pas lieu d'accepter les corrections de Nauck : rien n'est à changer au texte de ce passage dans nos manuscrits.

Albert Martin.

[1] Nous avons, nous aussi, essayé une explication de l'Ἄφεσις d'Olympie ; cf. article *Hippodrome*, *loc. cit.*, p. 197 suiv.

DE LA SYMÉTRIE

DANS LES PARTIES ÉPISODIQUES DE LA TRAGÉDIE GRECQUE

Les chants principaux du chœur, appelés stasima, ont toujours été, dans la tragédie grecque du v^e^ siècle, en nombre indéterminé. Ce nombre, comme nous le voyons dans les pièces qui nous restent, varie de un à cinq[1]. La place que les chants de ce genre occupaient dans le poème n'était pas fixe. Deux stasima pouvaient se suivre à quelques vers de distance, ou être séparés l'un de l'autre par un nombre considérable de trimètres[2]. Ainsi rien n'était plus souple, plus malléable que la tragédie ancienne. Les poètes s'abandonnaient aux inspirations de leur génie, qui ne connaissait pas d'entraves. Les règles n'existaient pas encore. Elles n'ont été formulées qu'à une époque de réflexion, c'est-à-dire au moment où l'intelligence de la race grecque, lasse d'avoir été si féconde, se repliait sur elle-même et cherchait moins à produire de nouvelles créations qu'à pénétrer la nature de celles qui existaient déjà.

Ainsi la loi étrange d'après laquelle toute tragédie doit avoir un nombre d'actes déterminé, s'élevant de trois à cinq[3], n'a été connue par aucun des poètes classiques. Rien n'est plus variable dans cha-

[1] Le *Philoctète* de Sophocle n'a qu'un stasimon ; l'*Ion* d'Euripide en a deux ; les tragédies de trois et de quatre stasima sont très fréquentes ; l'*Antigone* de Sophocle a jusqu'à cinq stasima.

[2] Ainsi le premier Episode de l'*Ajax* est long de 48 vers, et le second de 467.

[3] Horace, *ad Pisones*, 189 suiv.

cune de leurs œuvres que la somme des parties récitées qui les constituent. Ces parties, on le sait, étaient nommées épisodes, sauf la première, qui était le prologue, et la dernière, que l'on appelait exodos. Elles devinrent les actes des pièces modernes, dès que l'on remplaça par un entr'acte les chants du chœur. De cette manière, telle pièce de Sophocle n'a que trois actes, telle autre en compte jusqu'à sept [1].

I

Si la forme extérieure du drame était encore si changeante et si peu arrêtée, que faut-il penser de la théorie d'après laquelle le nombre des trimètres se répondait d'un acte à un autre ? Cette opinion est soutenue depuis vingt années environ par J. Oeri, avec plus de ténacité que de succès[2]. Elle a été examinée à plusieurs reprises. Chaque fois elle a été rejetée[3]. Peut-être y a-t-il lieu de revenir sur la question pour en dégager la parcelle de vérité qu'elle cache.

En premier lieu, prétendre, comme on l'a fait, qu'une tragédie formait une sorte de construction architecturale, composée d'un centre et d'ailes disposés symétriquement, c'est confondre l'essence même des deux éléments épique et lyrique, qui entraient dans la composition du poème, et dire de l'un ce qu'il convient parfois de dire de l'autre. Sans doute, les parties chantées des tragédies étaient quelquefois disposées d'après un plan harmonieux, et il existe plusieurs thrènes fort connus dont la symétrie est tout à fait remarquable. Mais n'oublions jamais que l'ordonnance plus ou moins

[1] Pièces de trois actes, *Philoctète ;* de quatre, *Ion ;* de cinq, *Ajax* ; de six, *Œdipe Roi ;* de sept, *Antigone*.

[2] *Die grosse Responsion in der späteren sophokleischen Tragödie, im Kyklops, und in den Heracliden*, Berlin, Weidmann, 1880. — *Interpolation und Responsion in den jambischen Partien der Andromache des Euripides*, Berlin, Weidmann, 1882. — Divers articles dans les *Jahrbücher für classische Philologie*. — *Die Symetrie der Verszahlen im griechischen Drama*, Basel, 1896.

[3] Oeri, Christ, Prien, *Thesen über die scenische Responsion bei den griechischen Tragikern und Aristophanes* (*Verhandlungen der* 32. *Versammlung deutscher Philol. und Schulm.* 1877, p. 142-161). — Voir aussi les comptes rendus de la théorie dans les *Jahresberichte* de Bursian et dans la *Revue critique*, année 1881, article de M. Weil.

compliquée des vers chantés n'a pas été inventée par les poètes pour que nous ayons le plaisir d'en retracer le dessin sur le papier de nos éditions. Si elle a été adoptée par eux, c'est que la musique et le chant accusaient assez la signification des paroles ainsi disposées pour que l'esprit des spectateurs en saisît l'harmonieux enchevêtrement. Autrement tout le travail du poète aurait été inutile et même funeste à son œuvre. L'antistrophe ne reprenait pas seulement l'air de la strophe, elle en répétait aussi les idées, tantôt sous une forme opposée, pour les contredire, tantôt sous une forme similaire, pour les rectifier ou les compléter. Ainsi la parité des deux strophes était, pour ainsi dire, extérieure et intérieure. L'oreille entendait deux fois le même air, et l'esprit percevait une double suite de pensées, qui se répondaient et se faisaient écho.

Si l'on avait essayé de transporter une pareille égalité de formes dans les parties épisodiques du drame, elle aurait passé inaperçue à la représentation. Les Grecs n'avaient pas l'oreille plus fine que la nôtre. Il est même présumable que l'ouïe des Modernes est devenue plus parfaite et plus sensible que celle des Anciens. Ce qui tend du moins à le faire soupçonner, c'est le développement surprenant où est arrivé chez nous l'art musical. Or, si l'on récitait devant le public de nos théâtres deux poèmes, l'un de cent vers, je suppose, l'autre de cent quatre, personne ne pourrait dire, à moins de compter chaque alexandrin sur ses doigts, quel est le plus long des deux. Il en aurait été de même au v[e] siècle, si les actes des pièces avaient été d'étendue égale, comme on veut le faire croire. J'ajoute, pour qui connaît un peu le génie grec ou le devine, que cette symétrie aurait été irrationnelle. Qui dit égalité de formes, dit aussi similitude de pensées. Or, les épisodes du drame grec, comme les actes de toute tragédie, mettent en scène une action qui progresse naturellement, c'est-à-dire que la marche de cette action est irrégulière et heurtée.

Ainsi la théorie que j'examine est insoutenable en elle-même. Le bon sens l'indique assez. On a beau supposer que les poètes, voulant proportionner l'étendue des principales parties de leur œuvre à leur importance, ont choisi pour l'épisode de moindre valeur un nombre de vers en rapport exact avec la somme de ceux qui composent l'épisode plus considérable. Si je ne me trompe, on veut dire par là que l'épisode où l'action progresse d'un pas doit

être deux fois plus court que celui où elle en fait deux. Toute cette arithmétique est bien déplacée.

On ajoute que le parallélisme des situations était exprimé par le nombre parallèle des vers. Cela serait une raison meilleure, mais ce parallélisme est chose bien peu fréquente dans une tragédie ancienne ou moderne. Enfin on suppose que les poètes, ne disposant pour la représentation de leur pièce que d'un temps exactement limité, prirent l'habitude, en faisant leur plan, de marquer le maximum des vers qu'ils pouvaient attribuer à chaque épisode[1]. Mais ne sait-on pas que l'étude minutieuse des tragédies modernes montre que le nombre des vers y est quelquefois rigoureusement égal dans chaque acte? Le *Cinna* de Corneille, pièce de 1780 alexandrins, est divisé en cinq parties, qui sont presque aussi longues les unes que les autres. Les deux premiers actes ont même chacun 354 vers. Qui oserait prétendre que cette égalité absolue n'est pas fortuite?

Ainsi la théorie fait naître dans l'esprit une foule d'objections, qui semblent irréfutables. Elles sont loin de disparaître, quand on entre dans le détail des faits. Au contraire, de tous côtés elles surgissent et se multiplient. Si la symétrie des actes était réelle, il faudrait bien l'admettre, dût-on renoncer à la comprendre, et remettre à plus tard d'en découvrir les raisons. Mais les tragiques grecs n'ont pas voulu mettre à si rude épreuve la foi que nous avons en eux.

Prenons pourtant l'*Œdipe à Colone*. C'est de toutes les pièces de Sophocle celle qui semble, paraît-il, le mieux justifier la théorie. Le nombre des vers qui la composent serait le suivant : le prologue aurait 115 vers; le premier épisode, 254; le second, 115; le troisième, 296; le quatrième, 115; le cinquième, 254; et l'exodos, 91. Ainsi, en donnant à toutes ces parties les noms qu'elles ont pris chez les modernes, le premier, le troisième et le cinquième actes seraient égaux. Le second serait aussi long que le sixième. Le quatrième seul resterait isolé avec le dernier.

A première vue, ces chiffres font quelque impression, mais sont-ils justes? Les deux premiers actes du *Cinna* de Corneille, ai-je dit,

[1] On a voulu appuyer encore la théorie sur un passage de Donat, tiré de l'argument de l'*Hécyre*; mais ce passage n'a pas le sens qu'on lui prête.

ont chacun 354 vers. Il se trouve que le cinquième en a 356. Si l'on essayait d'appliquer à la tragédie française la théorie que j'examine, ne pourrait-on pas trouver quelque bonne raison de critique (et cela est si aisé!) pour supprimer deux alexandrins dans ce cinquième acte? Sur une pente aussi glissante, on ne s'arrête point. Si trois actes étaient égaux, il faudrait bien, pour la gloire même du poète, que les autres le fussent aussi. On insinuerait doucement qu'il s'agit d'un très léger écart, d'une dizaine de vers en plus ou en moins. Vite, on allongerait, on raccourcirait le texte aux endroits nécessaires. On arriverait, sans trop de peine, à établir entre tous les actes de la tragédie un équilibre admirable, auquel Corneille n'a jamais pensé.

Or, puisque pour diviser, comme on l'a fait, l'*Œdipe à Colone* en parties si égales, on est obligé d'admettre trois lacunes d'un vers et d'en supprimer treize autres[1], la théorie est fausse, et c'est perdre son temps que de la discuter plus longuement.

II

Est-ce à dire que les poètes d'Athènes n'aient jamais recherché la symétrie dans les actes de leurs pièces? En aucune façon. Il est avéré au contraire qu'ils y ont glissé çà et là des parties de même longueur, qui s'opposent les unes aux autres. Mais tous les cas où l'on trouve une telle égalité sont aisément explicables. Enumérons-les.

Tous ceux qui ont lu Eschyle ont présent à la mémoire l'épisode fameux des *Sept contre Thèbes*, où le messager décrit successivement les sept guerriers qui vont attaquer la ville. Chacun des discours de cet homme est suivi d'une réplique d'Étéocle, qui décrit à son tour le guerrier qu'il leur oppose. L'épisode est donc composé de quatorze discours accouplés. Le chœur, après chaque description de l'envoyé, chaque contre-description d'Étéocle, chante

[1] Cf. Oeri, *Die grosse Responsion u. s. w.*, p. 31 : Ich habe allerdings um zu diesem Resultate zu gelangen dreizehn Verse tilgen und drei Lücken von je einem Verse annehmen müssen. L'auteur devrait ajouter que les vers 510-548 forment un commos, et non un stasimon, de sorte que le premier épisode n'a pas 254 vers, mais bien 369 vers, si l'on conserve ses chiffres.

une strophe dochmiaque. Voici quelle est, dans nos éditions, l'étendue de tous ces discours opposés deux à deux :

22-20.	15-15.	15-9.
15-20.	24-13.	29-29.
	22-24[1].	

Sans entrer ici dans le détail des longues discussions que ce passage a soulevées[2], il est naturel d'admettre que, dans le texte primitif, Etéocle, en répondant au messager, employait chaque fois le même nombre de trimètres que lui. La riposte avait la même vigueur que l'attaque. Le parallélisme des situations provoquait le parallélisme de la forme. La symétrie devait être absolue. Elle ne nous a été conservée dans son intégrité que pour les seconds et les sixièmes discours. Nous ne pouvons plus essayer de la rétablir pour les autres. Il suffit de savoir qu'elle existait. La logique le veut[3], et elle a raison contre le texte actuel.

III

Il faut encore citer un cas assez fréquent d'égalité. Il présente quelque analogie avec celui des *Sept*. Deux personnages sont en scène : l'un soutient une opinion, l'autre la combat. Ce sont des plaideurs qui défendent chacun une cause opposée. Souvent les deux discours qu'ils prononcent se font équilibre. Voici les passages de nos tragédies où l'égalité dont je parle est indiscutable :

[1] *Sept contre Thèbes*, 375-676.

[2] Cf. Ritschl, *Jahrb. f. Phil.*, vol. LXXVII, 1858, p. 761-801. Article réimprimé dans ses *Opuscula*, I, p. 300-364. — C. Prien avait parlé de cette symétrie deux ans auparavant dans ses *Beiträge zur Kritik von Æschylus Sieben vor Theben*, Lübeck, 1856 ; mais il avait entendu exprimer cette idée à Ritschl, dans une de ses *Vorlesungen*. — Depuis, cette question a été bien des fois débattue. — Voir le *Philologus*, vol. XXXI, p. 733 suiv.

[3] Un cas d'égalité semblable se trouve dans la parodos de l'*Agamemnon*. Le récitatif anapestique est composé de deux parties égales, qui ont chacune 32 éléments. La première, 40-71, contient une description de la guerre, la seconde, 72-103, parle de la situation des vieillards, de leurs espérances et de leurs craintes. Mais là encore le parallélisme des pensées est évident. Cf. H. Weil, *Die Gliederung des dramatischen Recitativs bei Æschylos* (*Neue Jahrbücher*, 1859, LXXIX, p. 723 suiv.).

Antigone,	639-680 :	Créon :	42 vers.
	683-723 :	Hémon :	41 vers.
Médée,	465-519 :	Médée :	54 vers.
	521-575 :	Jason :	54 vers.
Hécube,	1132-1182 :	Polymestor :	51 vers.
	1187-1237 :	Hécube :	51 vers.
Electre,	1011-1050 :	Clytemnestre :	40 vers.
	1060-1099 :	Electre :	40 vers.
Héraclides,	134-178 :	Coprée :	44 vers.
	181-231 :	Iolaos :	45 vers.
Phéniciennes,	469-496 :	Polynice :	28 vers.
	499-525 :	Etéocle :	27 vers[1].

Quelle est la raison de cet équilibre ? Pourquoi le discours de Polymestor, par exemple, a-t-il exactement la même longueur que celui d'Hécube ? Dans l'un, le roi accuse ; dans l'autre, la vieille reine se défend. Agamemnon est pris pour juge. Ce sont deux thèses contraires. Le poète leur a donné la même étendue. N'oublions pourtant pas qu'une tragédie était faite pour être jouée, non pour être lue. Or, ici, les deux discours égaux sont isolés dans le drame. Ils ne sont pas soulignés par une strophe du chœur. Ils ont chacun 51 trimètres. Est-il possible à un public quelconque de s'apercevoir de la symétrie rigoureuse qui existe entre deux plaidoyers en vers, quand ces vers sont aussi nombreux ? Si le public n'est pas prévenu, cela me paraît bien difficile.

Remarquons, d'autre part, que ces discours balancés sont assez fréquents dans le théâtre d'Euripide. Il est donc logique de supposer qu'ils plaisaient aux spectateurs et que l'artifice de leur composition ne passait pas inaperçu.

C'est que les Athéniens, gens qui aimaient les chicanes et les procès, étaient habitués à se voir mesurer le temps quand ils plaidaient devant les tribunaux. Qu'ils se défendissent, ou qu'ils attaquassent un adversaire, les discours des plaideurs devaient être égaux. On versait la même quantité d'eau dans la clepsydre pour

[1] Christ, *Metrik* [2], p. 605, cite encore quelques passages des tragédies grecques, où, selon lui, cette égalité est observée. Il me paraît abuser des interpolations pour la rétablir. Dans tous les discours que j'indique, l'écart ne dépasse jamais un vers. C'est aux éditeurs à rétablir l'équilibre entre la ῥῆσις et l'ἀντίῤῥησις. Ils l'ont déjà fait dans bien des cas.

l'attaque et pour la riposte. Ce sont des faits dont parlent à chaque instant les orateurs attiques[1].

Ainsi le besoin de symétrie, inhérent à la race hellénique, ne suffit pas, à mon sens, pour expliquer ces cas étranges d'égalité. Il faut y joindre une imitation de la vie quotidienne. Le théâtre grec, où les dieux et les déesses ne craignaient pas d'apparaître, était aussi quelquefois une réduction de l'agora. Quand deux personnages héroïques plaidaient l'un contre l'autre sur la scène, en comptant, pour ainsi dire, les vers qu'ils avaient le droit de prononcer, les spectateurs sentaient qu'ils avaient devant eux de vrais Athéniens, des contemporains, et ils étaient charmés de cet anachronisme. Car la faute contre la vraisemblance était flagrante. Les héros d'Homère, le vieux Nestor en particulier, n'avaient jamais parlé ainsi. Mais le théâtre grec s'est fort peu soucié, et avec raison, de mettre des discours dans la bouche de ses personnages qui fussent toujours en rapport avec leur caractère et les mœurs du temps où ils vivaient.

De son côté le poète tragique avait le privilège, dont ne jouissait pas le véritable logographe, de composer les plaidoyers des deux adversaires. Euripide trouvait là une merveilleuse occasion de faire triompher les arguments faibles, et il ne l'a pas négligée. Les plaideurs en cothurne avaient l'esprit aussi ingénieux que leurs frères de l'agora et du Pnyx. Ils en copiaient le langage et les raisonnements. Il était donc naturel qu'ayant même éloquence ils fussent astreints aux mêmes règles. Par coquetterie, Euripide leur imposa la loi qu'ils auraient suivie partout ailleurs que sur la scène. Disons toutefois que cette loi, librement acceptée par les poètes, n'était pas obligatoire. C'est pourquoi ils l'ont quelquefois transgressée[2]. Mais ils préféraient s'y asservir. Ils y trouvaient leur profit. La difficulté n'était pas bien considérable, et les délicats leur savaient gré de ce léger raffinement. Depuis les sophistes, ils étaient assez nombreux dans la cité pour qu'on cherchât à les satisfaire.

P. Masqueray.

[1] *Contre Macartatos*, 1052, 8 : ἐξ ἀνάγκης γὰρ ἦν, ὦ ἄνδρες δικασταί, τῷ ἄρχοντι ἀμφοτέρα ἑκάστῳ ἐγχέαι τῶν ἀμφισβητούντων... Cf. Eschine, περὶ παραπρεσβείας, 127, et Meier et Schömann, *Der attische Process*, p. 928.

[2] Lire par exemple, dans les *Bacchantes*, le discours de Penthée et la réplique de Tirésias, 215-327. Le premier plaidoyer a 48 vers, la réfutation 62. On a pourtant essayé de rétablir un équilibre entre ces deux discours. Nauck, plus sage, ne le tente pas. A mon avis, il a raison.

L'AVENTURE DE ZEUS ET DE LÉDA

FRAGMENT D'UN ÉPISODE ÉPIQUE

(PAPYRUS INÉDIT DE LA COLLECTION DE GENÈVE)

J'ai trouvé dans la collection de Genève un fragment ou plutôt un lambeau de papyrus, long de 17 centimètres sur 3 seulement de largeur moyenne, dont toute la physionomie paléographique rappelle beaucoup les fragments III et IV de l'*Iliade* publiés, il y a quelques années, par la *Revue de Philologie* (1894, p. 103-104). C'est la même couleur très claire et la même belle qualité du papyrus, le même type d'onciale calligraphique, la même étroitesse des interlignes. Ici comme là, les indices fournis par la forme de certaines lettres nous transportent en pleine époque romaine.

Je transcris le texte, en soulignant les lettres incomplètement lisibles et en séparant les mots là où il est possible d'en distinguer. La première ligne est surmontée d'un espace en blanc, haut d'à peu près 4 centimètres ; elle commençait donc la page ou la colonne ; le bord inférieur manque. A noter aussi l'absence de tout signe prosodique.

ασῆνειμ
. ισεαισε
αι κοσμον
.σσ ερωτα
5 ο πτηνον

ρσσ εχ̣ω̣ν ο
ειου παι̣δ̣ ευ
Ζηνα μεν
χ̣ρημα και ο̣
σ εστι μα
Ζηνα κατα
α̣ταλ̣αντοσ
σ παλι κυκνο̣
κυκνον απ
ρσσ ερωτα σ
δ̣ειαι προσ ιμ̣
.ων τισ αμ̣
θεοσ εισι θεων
λλ̣ ερεω και ν
α̣ναχ̣τοσ επ
.βα. ιλειαι κ
ντεσσι
ρησεζ̣
επι καλ̣
.σηι
σσ

Vers 1, aux deux premières places, et vers 4, à la première, traces de lettres.

Un coup d'œil suffit pour reconnaître que nous sommes en présence d'un poème écrit en hexamètres dactyliques. Aux vers 1-17 et 19-21, le texte conservé tombe évidemment, comme le démontre la coupe des mots, tantôt sur le troisième pied, tantôt sur la fin du deuxième et le commencement du troisième, tantôt enfin sur le troisième et le commencement du quatrième. Au vers 18, la syllabe σσ ayant d'abord été sautée par le copiste, puis écrite en surcharge, nous avons la fin du deuxième pied, le troisième en entier et les premières lettres du quatrième : c'est le vers le moins incomplet. Aux vers 22-24, la déchirure droite du papyrus entame le texte trois places plus tôt qu'aux vers précédents, et cela au préjudice du troisième pied. Enfin les lettres qui restent des vers 25-26 appartenaient certainement au premier hémistiche.

Relativement au sujet traité dans la partie du poème dont notre

fragment a été détaché, les indications que nous pouvons tirer d'un texte aussi mutilé sont nécessairement très précaires. Elles suffisent cependant, je crois, pour que nous devinions quels étaient les personnages mis en scène par le poète et dans quel épisode ils figuraient. Zeus est nommé aux vers 8 et 11 : Ζῆνα μεν.... Ζῆνα κατα... Aux vers 13 et 14, il est question d'un cygne : πάλι κύκνος... κύκνον ἀπ... Au vers 21, il s'agit d'une βα[σ]ίλεια, c'est-à-dire d'une reine ou d'une princesse. Du simple rapprochement de ces trois faits naît d'elle-même l'idée que nous avons ici une page du roman de Zeus changé en cygne et de Léda, femme de Tyndare, roi de Lacédémone. Le nom de l'héroïne ne se retrouve nulle part dans notre fragment, à moins que le ...δειαι du vers 16 ne terminât la forme Λήδειαι pour Λήδη, analogue à Ἑλίκειαι pour Ἑλίκη, à Ἀνδρομάχειαι pour Ἀνδρομάχη, pour ne citer que ces exemples (voir Meineke, *Analect. Alex.*, p. 45-46).

On remarque avec surprise combien rares et combien maigres sont les textes des poètes grecs relatifs à cette fameuse aventure. Cinq passages d'Euripide (*Hel.*, vers 17-21, 214-216 et 1144-1146 ; *Iphig. Aul.*, 793-800 ; *Orest.*, vers 1385-1387), un de Lycophron (*Alex.*, vers 86 et suiv.), une épigramme descriptive d'Antiphile (*Anthol. Pal.*, V, 307), voilà tout ou à peu près. Et ce ne sont point là des récits ou des descriptions proprement dites, mais des allusions fugitives à un mythe connu. Rien chez Homère ni chez les autres représentants de l'épopée. Rien non plus chez les lyriques. Pindare est muet sur ladite aventure, et Bacchylide se montre tout aussi discret. Rien enfin chez les élégiaques.

La pauvreté de ces documents littéraires contraste avec l'abondance des témoignages directs ou indirects que l'art grec nous a laissés et qui prouvent la grande popularité de la légende. Statues, bas-reliefs, peintures murales, pierres gravées, retracent à nos yeux, sous des aspects très variés, chacune des phases du roman de Zeus et de Léda, comme on le lisait dans le monde ancien. Ce que nous savons, en effet, des rapports d'étroite parenté entre la poésie et l'art en Grèce, où l'art s'inspirait constamment de la poésie, quitte à l'inspirer à son tour, nous autorise à conclure du grand nombre de ces compositions plastiques à l'existence de certains textes poétiques provenant d'époques et d'écoles littéraires différentes et racontant tous cette même histoire. Une attestation posi-

tive du fait nous est donnée, d'ailleurs, par Euripide, dans un des passages que nous avons cités. Aux vers 799-800 de l'*Iphigénie à Aulis*, à propos de la naissance d'Hélène, fille de Léda et de Zeus le Cygne, il se réfère à certains *récits que les tablettes de Muses ont fait connaître aux hommes*, ἐν δέλτοις Πιερίσιν μῦθοι τάδ' ἐς ἀνθρώπους ἤνεγκαν. Un de ces récits antérieurs au temps d'Euripide se trouvait probablement dans une des *Hélène* de Stésichore, sinon dans toutes les deux. Peut-être les autres μῦθοι faisaient-ils partie de poèmes épiques. Toutefois il n'est guère vraisemblable que l'ancienne épopée en contînt beaucoup, ni que, prise dans son ensemble, l'ancienne poésie grecque eût traité souvent ce sujet mythologique, du moins sous cette forme. On sait que, dans les Vers Cypriaques, Zeus s'unissait à Némésis, et non à Léda, pour engendrer Hélène, et que, dans un poème lyrique de Sappho, comme encore dans une comédie de Cratinus, Léda recueillait l'œuf divin né de cette union. L'hymne homérique aux Dioscures (XVI, 3-4) met bien Léda directement en cause avec Zeus ; mais la transformation de celui-ci en cygne y est absolument passée sous silence. Si donc, dès avant Euripide, la légende avait revêtu, dans certains textes poétiques, les traits qu'il contribua sans doute beaucoup à rendre définitifs, nous pouvons croire que c'étaient là des exceptions. La version qui devait remplacer toutes les autres ne fut réellement en vogue qu'au déclin de l'âge classique.

C'est bien aussi à la fin de cette époque que semblent appartenir les plus anciens de nos documents artistiques, sinon directement, car ce sont des copies ou des imitations, du moins par les œuvres originales, les modèles dont ils dérivent. Les autres, de beaucoup les plus nombreux, nous transportent aux deux époques suivantes.

Overbeck (*Kunstmythologie*, I, p. 492 suiv.) a très bien distribué toutes ces compositions en trois groupes, se rattachant à trois phases successives de l'aventure. Dans celles du premier groupe, Léda, plus ou moins innocemment, donne asile au cygne poursuivi par un aigle, complice de Zeus ; dans celles du deuxième groupe, la lutte s'engage, et Léda oppose aux entreprises du cygne une résistance qui va s'affaiblissant. Enfin, dans le troisième groupe, la pose de Léda atteste sa défaite. Sans vouloir faire correspondre à ce classement aucune classification chronologique proprement dite, on

peut remarquer, d'une manière toute générale, que les plus chastes, ou, si l'on veut, les moins indécentes de ces productions, sont précisément celles qui paraissent s'éloigner le moins de l'art attique.

Dans les textes poétiques, les trois phases se déroulaient successivement, l'auteur insistant de préférence sur telle ou telle de ces situations, selon son goût personnel ou celui de ses lecteurs.

On constate que ceux des poètes latins du siècle d'Auguste qui suivent le plus volontiers les Alexandrins parlent très peu de notre légende. Il est permis d'en inférer que les Alexandrins n'en avaient pas beaucoup parlé, et, si Ovide l'a totalement oubliée dans ses *Métamorphoses*, c'est peut-être bien que, dans les encyclopédies similaires de Nicandre et de Parthénius, elle ne figurait pas non plus. En véritables représentants d'une école littéraire plus curieuse d'érudition que de poésie, ces écrivains avaient-ils écarté comme trop populaire l'histoire de Léda et de Zeus ? Nous reviendrons sur cette question, quand il s'agira de rechercher l'époque à laquelle se rattache notre poète.

Essayons de situer ce fragment dans le texte complet dont il provient, en étudiant les quelques mots qui nous restent à la lumière de nos documents artistiques. Dans plusieurs de ceux-ci, la scène est à trois personnages, le dieu Éros accompagnant le cygne, en qualité d'entremetteur. Ainsi dans le bas-relief en marbre du musée de Berlin ; ainsi sur la lampe d'argile du musée de Naples. L'artiste a quelquefois marqué d'un trait précis le rôle du dieu-enfant. La fresque de la maison de Méléagre à Pompéi nous le fait voir enlevant la corbeille à ouvrage de Léda ; dans un des bas-reliefs qui ornent le seau d'argent de l'Ermitage, Éros arrive portant le cygne sur son dos et présentant à Léda, occupée à sa toilette de bain, une boule symbolique, image de l'univers et attribut de Zeus : c'est du moins l'interprétation de Stéphani (*Antiquités du Bosphore Cimmérien*, I, p. 265). Or, aux vers 4 et 15 de notre texte, nous avons [πρ]ὸς ἔρωτα. Dans ces deux passages, Léda adresse la parole à Éros ; elle l'interroge au sujet de l'oiseau aux allures étranges. Le... ο πτηνον = [τοῦτ]ο πτηνόν (?) du vers 5 fait partie de sa première phrase. Au vers 6, le ρος εκων = [κοῦ]ρος ἑκών (?) montrait probablement le jeune dieu empressé à lui répondre, et, dans les vers suivants, où se trouvait le discours d'Éros, le mot Ζῆνα, écrit deux fois (v. 8 et 11), indique assez qu'il s'expliquait sur la véritable

nature du faux κύκνος. Au vers 17 et 18, Léda renouvelait ses questions, précédées cette fois d'un double préambule, comme il semble ressortir du προς ιμ = πρὸς ἱμ[ερόεντα] (?), venant au vers 16 après le [πρ]ὸς ἔρωτα du vers 15. On ne peut rien savoir au juste des paroles de Léda. Mais il est probable qu'elle posait une alternative, à l'exemple d'Ulysse dans sa rencontre avec Nausicaa (*Od.*, VI, 250 et 153 : εἰ μέν τις θεός ἐσσι... εἰ δέ τίς ἐσσι βροτῶν...). En tout cas, les doutes qu'elle émettait devaient porter soit sur les intentions de Zeus, soit sur la bonne foi de son interprète. Au vers 19, Éros préludait à sa réplique, peut-être en s'engageant à dire toute la vérité : ἀλλ' ἐρέω καὶ ν[ημερτέως]... (?). Du discours même d'Éros, il ne reste pas de quoi s'en faire une idée précise. Le βα[σ]ίλεια du vers 21 est sans doute un vocatif : le dieu saluait Léda de son titre de reine. Toutes les hypothèses étant ici également légitimes, si le ρησε du vers 23 provenait d'un [λάθ]ρη σε Ζ[εὺς], à rapprocher du λάθρη ὑποδμηθεῖσα κελαινεφέϊ Κρονίωνι de l'hymne aux Dioscures, et si le επι καλ... du vers 24 devait être complété en [ἐχθῇσ'] ἔπι καλ[λιρόου Εὐρωτέω] ou en quelque chose d'analogue, Hygin plaçant l'aventure sur les bords de l'Eurotas, nous aurions là le cadre du roman.

Entre les deux séries de questions et de réponses, il y avait, aux vers 13 et 14, ce que l'on appelle un jeu de scène, celui-là justement que reproduisent les documents du second groupe. Le cygne revenait aux entreprises que le poète avait déjà décrites dans la partie du texte antérieure à notre fragment ; c'est ce qu'indiquent les mots πάλι κύκνο[ς] (le σ qui précède immédiatement πάλι terminait un nominatif, épithète de κύκνος). Léda, elle, repoussait de nouveau le cygne : κύκνον ἀπ[ώσατο] (?). Pour la restitution du vers 14, le parallélisme qu'il offrait certainement avec le vers 13 et, d'autre part, l'attitude presque résignée de Léda, dans mainte composition du second et du troisième groupe, pourraient suggérer : [Λήδη δ' αὖ πάλι] κύκνον ἀπ[ώσατο μειδιόωσα].

Le mot κόσμον, au vers 3, ne doit pas faire penser au globe symbolique du seau d'argent de l'Ermitage. Pour révéler à Léda la puissance de Zeus, souverain de l'univers, un écrivain qui donnait à son gré la parole à Éros, n'avait garde d'employer un moyen aussi indirect.

Au détail assez minutieux que le texte du fragment nous permet d'entrevoir, à ce système de dialogues alternant avec des parties de

récits et de descriptions, système qui commençait bien plus haut et se prolongeait bien plus bas, il est facile de reconnaître que notre poète avait traité amplement l'aventure de Léda. Mais, quelque complet qu'en fût chez lui le développement, la marche du drame nous apparaît trop rapide dans ce que nous avons encore pour admettre qu'il formât la matière d'un poème tout entier, même de très modestes dimensions, comme telle des monographies épiques sorties de l'école de Nonnus. C'était un épisode seulement. Il est naturel de songer ici à l'un de ces recueils mythologiques composés par les poètes grecs de l'époque romaine, à l'exemple des Alexandrins, leurs devanciers, mais dans des conditions différentes, et suivant d'autres principes.

Nous avons déjà dit pour quelles raisons tirées de l'histoire littéraire il nous semble peu vraisemblable que notre texte remonte à l'âge où Nicandre et Parthénius écrivirent leurs *Métamorphoses*. A ces raisons s'en ajoute une d'ordre plus extérieur. C'est la forme πάλι, au vers 13. L'emploi de πάλι pour πάλιν, condamné par l'atticiste Phrynichus, était familier de son temps, c'est-à-dire vers la fin du IIe siècle, non seulement aux poètes, mais aussi aux orateurs. L'*Anthologie palatine* en offre quelques exemples, dont un chez Méléagre, lequel a sa place chronologique entre Nicandre et Parthénius. Mais aucun des représentants alexandrins du genre épique, dans toutes ses variétés, ne paraît avoir employé πάλι. D'autre part, les poètes de l'école de Nonnus ne le connaissent qu'en composition, tandis qu'il figure comme adverbe isolé dans les Ἀποτελέσματα de Manéthon et dans les *Cynégétiques* d'Oppien d'Apamée. Ce serait donc à l'époque romaine et avant le Ve siècle qu'aurait vécu l'auteur de notre poème. On sait que les Μεταμορφώσεις de Nestor de Laranda et les Θεογονίαι Ἡρωικαί de Pisandre furent écrites sous la dynastie des Sévère.

Jules Nicole.

LE PREMIER TRAVAIL FRANÇAIS SUR EURIPIDE

LA TRADUCTION DE FRANÇOIS TISSARD

Une des figures les plus intéressantes de l'humanisme français au début du XVI^e^ siècle est celle de François Tissard, d'Amboise, qui a eu l'honneur de publier le premier livre grec imprimé dans notre pays. Son petit manuel classique, intitulé *Liber gnomagyricus*, est sorti des presses de Gilles de Gourmont, au mois d'août 1507, trente ans après l'édition faite à Milan de la *Grammaire grecque* de Constantin Lascaris. La vie et l'œuvre de ce précurseur mériteraient d'être étudiées. On sait déjà qu'il a suivi à Paris les leçons de la Faculté des Arts, qu'il a étudié à Orléans le droit canon et le droit civil, qu'il a été, à Ferrare, élève de Battista Guarini, à Bologne, de Filippo Beroaldo et de Giambattista Pio. C'est à Bologne, où il s'est trouvé en même temps qu'Erasme, qu'il a pris le bonnet de docteur, le 19 mars 1507 (n. st.), très peu de temps avant de rentrer en France[1].

Tissard était encore à Bologne, dans toute l'ardeur de ses premières études grecques faites en Italie, quand il dédia à François, duc de Valois et comte d'Angoulême, le 1^er^ avril 1507, une traduc-

[1] Aug. Bernard, *Les Estienne et les types grecs de François I^er^*, Paris, 1856, p. 62; Carlo Malagola, *Della vita e delle opere di Antonio Codro detto Urceo*, Bologne, 1878, p. 103; surtout Henry Omont, *Essai sur les débuts de la Typographie grecque à Paris*, p. 3 et *passim*, Paris, 1892. On trouvera, dans ce dernier ouvrage, toutes les préfaces de Tissard et le texte presque complet de la dédicace dont il va être question. Dans les travaux annoncés comme prochains sur la carrière littéraire de Girolamo Aleandro, par MM. Ernest Jovy et J. Paquier, une place sera nécessairement faite à Tissard, dont le rôle a précédé celui de l'helléniste italien.

tion qu'il venait de faire de trois tragédies d'Euripide. Je voudrais en faire connaître la nature par quelques extraits. Précisément parce qu'on y trouve plus de bonne volonté naïve que de science, j'ai cru intéressant de les mettre sous les yeux du maître vénéré qui représente en France, avec tant d'autorité, les études sur Euripide, que l'humble humaniste y a introduites il y a quatre siècles.

Tissard étudia dans les universités d'Italie, à l'époque la plus brillante de l'hellénisme dans ce pays, qui s'enrichissait alors chaque année de publications nouvelles d'Alde Manuce et de ses émules. La longue dédicace à un prince, qui allait être bientôt François Ier, reflète de la façon la plus significative les impressions que ressentait un Français enthousiaste et laborieux devant ces merveilleuses études, presque entièrement inconnues dans sa patrie et qu'il se promettait d'y répandre. Elle marque en même temps qu'il était tout à fait à ses débuts dans ses travaux d'humanisme[1]. Ce texte devrait un jour être étudié de près et rapproché des préfaces des éditions grecques données par l'auteur et par Aleandro, son successeur, et on pourrait classer alors à leur place dans l'histoire littéraire les notions diverses que ces documents apportent sur l'influence italienne dans les débuts de notre hellénisme. Je me contente de remarquer que le travail de Tissard sur Euripide est une des plus anciennes traductions du grec dues à la France. Comme elles sont postérieures de plus d'un siècle aux travaux analogues des premiers hellénistes italiens, ce simple rapprochement suffit à rappeler la distance qui séparait alors les deux pays au point de vue de la culture littéraire.

On ne peut omettre de signaler aussi qu'un autre transalpin, Erasme, venait presque au même moment de traduire deux autres tragédies d'Euripide : *Hécube* et *Iphigénie à Aulis*. Cette traduction, composée par lui en Angleterre, était en vers, et c'est à Paris, où il passait pour se rendre en Italie, qu'il en donnait la première édition[2]. Il faut voir en ce double fait, appuyé par les préfaces des traducteurs, la preuve du grand intérêt qu'inspira Euripide, aussitôt qu'il fut mis à la disposition générale des travailleurs. L'édition

[1] « Sunt enim hæ primitiæ nostræ quas tibi dicamus... »

[2] Sur cette traduction d'Erasme et les éditions de Josse Bade et d'Alde, voir mon *Erasme en Italie*, Paris, 2e éd., 1898, p. 6, 29 et 101. L'édition originale porte à la fin : *Ex officina Ascensiana ad Idus septembris. MDVI.*

princeps venait, en effet, d'être donnée par Alde en 1503, six mois après celle de Sophocle[1]. On sait toutefois que quatre tragédies (*Médée*, *Hippolyte*, *Alceste*, *Andromaque*) avaient été imprimées en petites capitales accentuées, à Florence, chez Laurent d'Alopa ; cette édition, due à Jean Lascaris, est sans titre, ni lieu, ni date, et les bibliographes la placent vers 1494[2].

C'est sur l'édition de Lascaris qu'a travaillé Tissard. Une présomption favorable de ce fait résulte déjà du choix des trois premières tragédies de cette édition, dans l'ordre où elles s'y présentent. Mais l'examen des variantes confirme que ce n'est point le texte d'Alde qui a été suivi (*Med.*, 24, Lasc. ΑΛΓΗΔΟΝΙ, Ald. ἀλγηδόσι, Tiss. *dolori;* 42, Lasc. ΤΥΡΑΝΝΟΝ, Ald. τυράννων, Tiss. *regem;* 81, Lasc. ΛΟΓΟΝ, Ald. λόγους, Tiss. *sermonem;* etc.). Il faut ajouter qu'une dizaine de distiques grecs, transcrits en tête du volume, sont d'une écriture absolument identique à la typographie en capitales accentuées des éditions florentines de Lascaris. Tissard ne s'est pas privé cependant de recourir à diverses sources pour son texte, et il indique lui-même les secours qu'il a cherchés : « Nonnullos doctiorum et amicorum sane ac familiarium, qui mihi essent ab adulatione procul, ut et uicem mihi rependerent consului, ut uiderem quid sentirent, aliam alii sparsim tragœdiarum istarum partem ostendens ; sed ubi illorum iudicio ab illis partibus, seu ab illis quibusdam codicibus ipsis traditis pro illo genere interpretandi uicium abesse accepi...[3] ». Parmi ces *codices* communiqués à Tissard figurait très probablement l'édition aldine[4].

Voici la description du manuscrit, qui est l'exemplaire même de dédicace. Ce volume, qui a perdu aujourd'hui la reliure en velours qu'il avait dans la bibliothèque de Fontainebleau, comprend 107 ff. de parchemin réglé. Le f. 1 présente un frontispice peint, à encadrement fleurdelisé, au milieu duquel se lit en lettres d'or l'inscription suivante : AD | *serenissimum et* | *Illustrissimum Principem* | *Franciscum* | *Va* | *lesium* | *Valesiorum Ducem et Angolismo* | *rum*

[1] Elle contenait dix-huit tragédies et manquait seulement de l'*Electre*.

[2] Voir la description des éditions dans LEGRAND, *Bibliographie hellénique*, Paris, 1885, t. I, p. 40 et 79.

[3] *Par. lat.* 7884, ff. 8-9.

[4] Il a pu y emprunter quelques leçons, telles que celle-ci : *Med.* 61, Lasc. ΔΕΣΠΟΤΑΣ, Ald. δεσπόταις, Tiss. *dominis*. Les quatre vers de l'*Hippolyte* (éd. Henri Weil, 428-429, 1051-1052) intégralement cités dans sa préface (ff. 5'-6) sont identiques dans les deux éditions ; au vers 1052, Tissard donne ἕξῃ pour δέξῃ, qu'elles portent (vulg. δέξει).

Comitem Dominum suum me- | *tuendissimum Francisci Tissardi* | *Ambacæi Iuris utriusque Doc-* | *toris Trium Tragœdiarum* | *Euripidis e Græco* | *in Latinum* | TRADUC- | TI | O. Au verso est une prière en dix distiques grecs, transcrite en petites capitales (ΕΥΧΗ ΕΙΣ ΤΗΝ ΥΠΕΡΑΓΙΑΝ ΘΕΟΤΟΚΟΝ); en face, f. 2, traduction en distiques latins (*Eiusdem orationis ad Beatam Virginem interpretatio*). F. 2′, préface-dédicace avec lettre ornée. F. 9′, argument des trois tragédies en distiques latins. F. 14, *Medea*. Page encadrée ; la lettre représente Médée tenant des serpents et des herbes ; au bas, écusson de Valois-Angoulême soutenu par des dauphins. F. 47, *Hippolytus*. Page encadrée ; la lettre représente Hippolyte lauré tenant un sceptre et un livre ; écusson entre les figures de la Justice et de la Force. F. 81, *Alcestis*. Page encadrée ; la lettre représente le roi devant le cercueil d'Alceste ; au bas, écusson soutenu par des anges agenouillés. Les trois magnifiques encadrements indiqués ci-dessus, et dans lesquels figurent, parmi les motifs d'ornements, des fleurs de lis, une tige de lis et des dauphins, ne sont pas de main italienne. L'écriture du manuscrit, quoique influencée par l'imitation italienne, est cependant aussi de main française. On peut donc supposer sans invraisemblance que le volume a été exécuté en France, au retour de l'auteur. Les noms marginaux des interlocuteurs sont à l'encre d'or, ainsi que des signes, mains, fleurs, rinceaux, placés assez fréquemment aux *sententiæ* et aux passages notables.

De la traduction même, je ne parlerai pas ici. Tissard explique longuement, dans le latin entortillé de sa préface, la manière dont il a conçu et exécuté son travail[1]. Le lecteur jugera de l'œuvre de

[1] *Par. lat.* 7884, ff. 7-8 : « Primum tamen illorum post uotis morem gerendo ut uerbo uerbum fideliter unumquodque redderem, nec constructionibus quibuspiam rudibus nimis ac nimis asperis terrerer, quæ non multum eleganter nec sine figura dicendi in latinum possunt ad uerbum uerti, primam tragœdiam et secundæ dimidiam æstate superiori, obsequens illorum uoluntati, traduxeram more Boetii, uiri suo seculo doctissimi, qui rite singula quæque uerba quin et παραπληρωματικὰ (*sic*) seu repletiua transtulit, quæ, ut refert Moscopulus, μέτρου ἢ κόσμου ἕνεκεν παραλαμβάνονται; quæ uidelicet metri uel ornatus gratia a Græcis quidem accipiuntur, apud Latinos uero supernacanea esse omnibus qui similes traductiones uiderint satis exploratum habetur, quæque quendam etiam auribus strepitum solent efficere atque sensus quandoque prope inextricabiles uel difficiles reddere, qui tamen apud Græcos clari, luculenti ac dilucidi perspiciuntur. Prodest tamen hac tempestate talis tamque seuera trallatio his qui Græcis insudare decernunt, quandoquidem magis illorum utilitatis esse quibus traducitur quam eorum qui traducunt censeo, quippe qui traducendo nulla prorsus nec uoluptate nec delectatione fruuntur, sed labore et molestia; nullum inest labori solatium, sed magis fastidium, nullum denique in talibus componendis genus dicendi parant, uerum partum magis alienant; tamen amicis obtemperare et publicæ scholasticorum neotericorum quidem utilitati consulere quam mihi ipse malebam. Verumtamen ubi primum litteris quibusdam patriis tertio nonas Decembres te desyderare accepissem, mihi uisum fuit longe congruentius illos græcanicos loquendi modos, qui saltem uix latiali sermone tolerari potuissent uel qui duriusculi forent, aliquatenus uariare permutareque, nec unicum tantum, uerum plures ac uetustos codices imitatus, quantum ita non mediocriter poterit demulcere, ac propter graues materias aureasque sententias principe haud indignas uoluptatem afferre. Namque originem istarum rerum hisce in tragœdiis ab Euripide tam claro nobilique tragico et scientia et doctrina et antiquitate (fuit enim sub Socrate philosophiæ moralis inuentore Platonis et Aristotelis condiscipulus) in præsentiarum habes. Quin et non parum quidem hi possent proficere et sine præceptore qui græcarum litterarum studiosi essent, quique hæc latina græcis coniungerent, modo prius aliquantulum et pauxillum quidem illa παραπληρωματικὰ (*sic*) ac constructiones græcas didicissent, quod facillimum profecto unicuique foret, qui grammaticis græcis paulisper operam nauasset. Quocirca satius esse mecum reputans uti te delectarent in primis, item utilia quoque quammaxime forent, talia (quæ auribus non concinunt, sed nimis rudia atque aspera sunt) resecare, neu legenti tibi obstreperent, neue a frequentiori lectione distrahereris, tibi quam his efficere quod ad stomachum iudicio meo magis faceret conatus sum. »

cet helléniste débutant par les extraits de *Médée* publiés ci-après, à la suite d'un argument de la même pièce, en distiques, qui doit être du traducteur. Peut-être pensera-t-on qu'il y avait quelque intérêt à faire connaître, avec son inexpérience et ses tâtonnements, le premier travail sur un tragique grec tenté par un Français de la Renaissance.

f. (9) MEDEÆ

Euripidis narratio[1]

Aesonides Peliæ mandata secutus Iason,
  Ad crudos remis appulit usque Scythas.
Istic bella manu crudeli crebra geruntur,
  Is Martis tauros perdomat igniuomos.
Terrigenumque secans lernæo dente satorum,
  Ancipiti gladio grandia colla metit.
Aurea proinde rapit (Medea consule) Phrixi
  Vellera et ignotas perfugit inde uias.
Sic Medea pauens rigidi uitabat Oetæ
  Iras, ast ipsam surripit ille rate.
Cæruleas porro fugientes quærit in undas
  Hos pater, Absyrto mox obeunte redit.
Hinc Pagasas urbemque Aesonida uenit Iason,

[1] Les morceaux suivants reproduisent exactement l'orthographe du manuscrit.

Qui comitatus erat numine semideum.
Nam Minyæ cœtum, diuæ decus Hellados, omnes
Huius complebant, Iunoque Pallas erat.
Fatidica insignem peruexit Iolcon ut Argo,
Is cum Medea pulchra Hymenæa canit.
Hunc tandem inuasit dominandi dira cupido,
Inque ruit casses sorte trahente graues.
(f. 10) Nam Glaucam, imperii causa, deposcit amatam
Patrem, mox amplum mittat in imperium.
Proh dolor, hoc sic fata uolunt. Hæc ducitur uxor,
Medeæque uetus spernitur inde thorus.
Heu male quam capiunt connubia singula binæ
Consortes, remanent languida prima nouis.
Infœlix Scythicæ uafras non nouerat artes,
Pharmaca non didicit quotque parare modis ?
Vltrices scelerum sæuas non norat Erinnes ?
Et subito spretam credidit immemorem ?
Credidit infœlix socerum pulsare Creontem,
Et sine iactura, hanc finibus ex patriis.
Insipidus, struit hæc magno molimine tentans
Impia, nec mihi fas illa referre putem.
Tristia carniuoro tabescunt regna ueneno ;
Tartareis natos immolat atque Deis.
Non horumque patrem funebre efferre cadauer
Siuerat, at retinet funera Iasonidum.
Pensile pennigerisque draconibus egit auitum
Plaustrum et quos secum dira necarat habet.
Euolat extemplo, doctas cupit iret Athenas,
Connubii atque Aegeo fœdera pacta petit.

(f. 14)

MEDEA

Nutrix

Utinam debuisset Argos non transuolasse nauis
Colchorum ad eam cyaneas[1] Symplegades,

[1] Les mots αἶαν et κυανέας, comme plus loin les mots πεσσούς (v. 68) et πρᾶγμα (v. 1419), semblent n'avoir pas été compris de Tissard, qui les a simplement transcrits en latin, suivant l'usage, en cas semblable, des premiers traducteurs de grec.

Neque in Syluis Pelij decidisse unquam
Abcisa picea, neque remigasse manus
Virorum optimatum, qui aureum uellus
Peliæ appetiere. Non enim profecto hera mea
Medea ad turres terræ nauigasset Iolciæ,
Amore animum perculsa Iasonis ;
Neque certe occidisse persuadens peliades puellas
Patrem, habitasset hanc terram Corinthiam,
Cum uiro et filijs, placens quidem
Fuga ciuibus ad quorum peruenit urbem,
Ipsaque omnia conferens Iasoni ;
Quæ maxima sit salus,
Quando mulier aduersus uirum non sit seditiosa.
Nunc autem inimica omnia, et tabescunt charissima.
Prodens enim ipsius filios dominamque meam
(f. 14′) Nuptijs Iason regalibus incubat,
Despondens Creontis filiam, qui imperat terræ.
Medea autem infœlix contempta
Inuocat quidem iuramenta, reuocat autem dexteras,
Fidem maximam, et deos attestatur,
Qualem retributionem ex Iasone consequitur.
Iacet autem ieiuna, corpus submittens dolori,
Toto liquescens lachrymis tempore,
Postquam a uiro sensit iniuriis affici.
Neque oculum subleuans, neque soluens absterra,
Faciem ; tanquam autem petra uel marina
Fluctuatio, audit admonita charos amicos,
Nisi quandoque conuertens candidum collum
Ipsa ad se ipsam patrem deplorauit charum
Et terram domosque, quas prodens abscessit
Cum uiro, qui ipsam nunc contemnens habet.
Cognouit autem misera ex calamitate
Quale paterno non destitui solo.
Odit sane filios, neque uidens exultat.
Timui autem ipsam ne quid consulat mali.
Grauis enim mens, neque tolerabit male
Patiens ; ego noui hanc, timeoque ipsi
(f. 15) Ne acutum impellat ensem per epar,
Clam domos ingrediens ubi stratus est lectus,
Vel et regem despondentemque interimat.
Et subinde maiorem calamitatem capiat nonnullam.

Vehemens enim, non facile utique infligens
Inimicitias aliquis ipsi bonam uictoriam feret.
Sed ii filii ex scholis cessantes
Veniunt, matris nihil intelligentes
Malorum ; iuuenilis enim cura non dolere diligit.

Pæda. Antiqua domorum possessio dominæ meæ,
Quid ad ianuas hanc ducens solitudinem
Stetisti, ipsa deflens tibi ipsa mala ?
Quomodo abs te sola Medea derelinqui uult ?

Nut. Filiorum minister senex Iasonis,
Bonorum seruorum calamitates dominorum
Male contingentes etiam mentes tangunt.
Ego enim in hoc prodij doloris,
Vt me desiderium inuaserit terræque et cœlo
Dicere uenientem huc Medeæ fortunas.

Pæd. Nondum enim misera cessat gemitibus ?

Nut. Beatum puto te, in principio damnum nec dum in medio.

Pæd. O stulta, si deceat dominis hoc dicere,

[f. 15′] Quam nihil nouit recentiorum malorum.

Nut. Quidnam est, o senex ? non dedignare dicere.

Pæd. Nihil, penituit et antea dictorum.

Nut. Non per barbam lateat conseruam tuam ;
Silentium enim, si opus est, de his faciam.

Pæd. Audiui dicentem, non putans audire,
Pessos adueniens, ubi iam antiquissimi
Sedent, honoratam circa pirenæ aquam,
Quod hos filios ex terra propellere Corinthia
Cum matre, futurus est huius rex terræ
Creon ; tamen sermo si manifestus iste
Non noui, cuperem tamen hoc non esse.

Nut. Et hæc Iason filios tolerabit
Patientes, etsi cum matre dissentiam habet ?

Pæd. Antiquæ a nouis derelinquuntur affinitatibus ;
Et non est ille his domibus amicus.

Nut. Perijmus profecto, si malum afferamus
Nouum antiquo, priusquam hoc tolerasse.

Pæd. At tu (non enim opportunum est scire hoc
Dominam) sile et retice sermonem.

Nut O filij, audite qualis est erga uos pater.
Periret quidem, non enim dominus est meus,

(f. 16) Sed malus existens in amicos deprenditur.

Pæd. Quid ni ? mortalium nuper cognoscis hoc,
Quod unusquisque se ipsum propinquo magis diligit ?
Aliqui quidem iuste, aliqui autem et lucri gratia,
Si hos sane lecti causa non diligit pater.

Nut. Ite (bene enim erit) domos intra, filij.
Tu quoque quammaxime hos segregans habe
Et non appelle matri irascenti.
Iam enim uidi oculum ipsam eferantem
Iis, tamquam quid facturam ; neque cessabit
(Iram manifeste noui) priusquam irruerit in quempiam.
Inimicis tamen, non amicis faceret quicquam.

. . . . . .

(f. 46) *Ia.* Heu heu, amicabile cupio os
Filiorum miser osculari.

Med. Nunc ipsos alloqueris, nunc amplecteris
Nunc propulsans. *Ias.* Da mihi per Deos
Molle corpusculum tangere filiorum.

Me. Non est. Frustra sermo iactus est.

Ia. Iuppiter, hæccine audis ut repellimur,
Qualiaque patimur ex scelesta
Atque puericida hac leæna ?
Attamen, quantuluncunque saltem adest et possum,
Hos et deploro et suspicio
Obtestatus Deos, quod me
Filios perimens uetas
Tangereque manibus sepelireque cadauera ;
Quos nunquam ego procreans debuissem
Abs te corruptos conspexisse.

Cho. Multorum custos Iuppiter in Olympo,
Plæraque autem insperate perficiunt Dei ;
Et existimata non exacta fuere ;
Inanimaduersorum uero uiam repperit Deus.
Taliter autem abiit hoc pragma.

Τέλος.

P. DE NOLHAC

INVENTAIRE DU TRÉSOR & DE LA BIBLIOTHÈQUE

DU MONASTÈRE DE STROUMNITZA

L'inventaire du trésor et de la bibliothèque du monastère de Stroumnitza, en Macédoine[1], publié plus loin, est emprunté au cartulaire, ou *typicon*, de ce couvent, dont une copie (aujourd'hui n° 1222 des manuscrits du Supplément grec de la Bibliothèque nationale) a été rapportée d'Orient, en 1865, par feu Emmanuel Miller, qui la mentionne en ces termes dans son premier rapport[2], sous le n° 4 : « *Histoire de la fondation d'un monastère grec de la* « *Macédoine à la fin du* XI^e^ *siècle. On y trouve un catalogue des* « *manuscrits, des peintures et des objets précieux qui y étaient con-* « *servés à cette époque.* »

La première pièce de ce cartulaire (fol. 1-3) est un privilège de l'empereur Alexis I^er^ Comnène, exemptant le monastère, placé

[1] Stroumnitza (Stroumpitza, Stroumitza, Stroumtza, Stroudjma, Ostroumdja), l'ancienne Tiberiopolis, est le siège d'un évêché de Macédoine, situé à 95 kilomètres nord-nord-ouest de Salonique, sur une rivière du même nom, au pied de la Blagoucha Planina. On peut consulter sur cette ville : W.-M. LEAKE, *Travels in northern Greece* (1835), t. III, p. 465 suiv.; TAFEL, *de Thessalonica* (1839), p. 294 et 314; et surtout le mémoire récent du D^r^ Constantin JIRECEK, publié dans le tome CXXXVI, n° XI, des *Sitzungsberichte* de l'Académie de Vienne : *Das christliche Element in der topographischen Nomenclatur der Balkanländer* (1897), p. 66-69.

Il est plusieurs fois question de Stroumnitza dans les historiens byzantins aux XI^e^ et XII^e^ siècles. Cf. CEDRENUS (ed. Bonn.), II, 459, 14; 463, 22; 467, 11; ANNA COMNENA, II, 149, 5; NICETAS CHONIATES, 644, 7; 665, 12; etc.

[2] *Moniteur universel* du 13 mars 1865; réimprimé dans les *Archives des Missions scientifiques et littéraires* (1865), 2^e^ série, t. II, p. 493-521; *le Mont Athos*, etc. (1889), p. 369-386; et par extraits dans la préface des *Mélanges de Littérature grecque* de Emm. MILLER (1868), p. I-IX, et dans le *Catalogue des manuscrits grecs, etc., de feu Emm. Miller* (1897), p. IX-XV.

sous l'invocation de Notre-Dame de Pitié (Θεοτόκος ἡ Ἐλεούση), de la juridiction des juges impériaux, de l'archevêque de Bulgarie et de l'évêque de Stroumnitza ; l'acte est daté de juillet 1085, et mention est faite de son enregistrement au secrétariat τῶν Οἰκειακῶν[1], le 26 juillet.

Une seconde bulle (fol. 4-6), aussi d'Alexis Ier Comnène, datée d'août 1106, avec mention de son enregistrement au secrétariat τοῦ Σεβαστοῦ, le 23 août, concède des terres et différents revenus au monastère ainsi qualifié: τὴν κατὰ τὸ θέμα Στρουμπίτζας, περὶ τὸν πρόποδα τοῦ ὄρους συστᾶσαν μονήν, παρὰ τοῦ πρὶν ἀρχιερέως τῆς χώρας ἐπ' ὀνόματι τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ἐλεούσης, ἐγγύς που τοῦ χωρίου τοῦ λεγομένου Παλαιοκάστρου.

Un troisième acte (fol. 7-8), de l'empereur Manuel Ier, confirme les privilèges précédents; il est daté de janvier 1152, avec mention de l'enregistrement en février aux secrétariats τοῦ μεγάλου Λογαριαστοῦ et τῶν Οἰκειακῶν, et est suivi de trois autres pièces en faveur du monastère, émanées du même souverain et datées de 1156, 1159 et 1160 (fol. 9-10).

Aux fol. 11-14 et 15-23, se trouvent deux longues énumérations de biens-fonds et revenus du monastère; le premier, daté de 1152, a été passé en présence de l'higoumène Denys.

L'acte de fondation du monastère est enfin transcrit aux fol. 24-52, avec le titre suivant[2]: Τὸ ἴσον τῆς διατάξεως τοῦ ὁσιωτάτου πατρὸς ἡμῶν Μανουὴλ, μοναχοῦ καὶ κτήτορος τῆς μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ἐλεούσης, τῆς ἐν τῷ θέματι μὲν Στρουμίτζας, ἐν τῷ χωρίῳ δὲ ἄνω Παλαιοκάστρῳ λεγομένῳ ἱδρυμένῃ. Au début de ce testament, le fondateur Manuel, évêque de Stroumnitza, donne quelques renseignements sur sa personne : Ἐγὼ Μανουὴλ ὁ ἐλάχιστος μοναχὸς, καὶ ἐπίσκοπος Τιβεριουπόλεως, ἤγουν Στρουμβίτζης, τῆς συνόδου τῶν ἐν τῇ σεβασμίᾳ μονῇ τοῦ ἁγίου Αὐξεντίου μοναχῶν εἰς γενόμενος, καὶ ἐν τῇ τοιαύτῃ μονῇ

[1] Cf. Du Cange, *Constantinopolis christiana*, p. 160-161.

[2] Cet acte de fondation n'est pas daté, mais on peut le rapporter aux environs de l'an 1080. Cf. l'inscription commémorative de la restauration du monastère de Stroumnitza, publiée par M. P.-N. Papageorgiou dans la *Byzantinische Zeitschrift* (1894), t. III, p. 288 : Ἐν μονῇ Θεοτόκου τῆς Ἐλεούσης κειμένης πλησίον τῆς Στρουμίτσης σώζεται ἡ ἑξῆς ἐπιγραφὴ, εὐμενῶς ἀνακοινωθεῖσα μοι ὑπὸ τοῦ Κ. Δημητρίου Ῥίζου ἰατροῦ : « Ἐνεουργίθη ὁ ναὸς οὗτως (*sic*) τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ἐλεούσης ἐξ αὐτῶν τῶν βάθρων παρὰ Μανουὴλ μοναχοῦ καὶ γεγονότος ἐπισκόπου Τιβεριουπόλεως || Ἐν ἔτη ϡτ. ////, Τ. — Φ. Π. ϡη. Γ' ////» (Ἰνδικτιῶνι, 1080).

τὸν ἀσκητικὸν πάλαι δίαυλον χρόνον τινὰ μετελθών. Plus loin, ce sont quelques détails sur la fondation du monastère : Περὶ δὲ τῆς δομηθείσης ἐκ βάθρων αὐτῶν νεοκτήτου μου μονῆς παρ' ἐμοῦ, ἐπ' ὀνόματι τῆς Ἐλεούσης με Θεομήτορος, ταύτην καὶ γὰρ τὴν κλῆσιν ἡ τοιαύτη εὐτύχηκεν, διαλήψεται παρεκβατικώτερον ὁμοῦ τε καὶ σχολαιότερον ἡ γραφὴ, καὶ τὴν ἐμὴν ἐπὶ ταύτῃ βούλησίν τε καὶ θέλησιν διατρανώσει ἀριδηλότερον. Καὶ γὰρ πρότερον τὸν τῆς τοιαύτης μονῆς τόπον ἐρείπιον ὄντα καὶ ἄχρηστον, καὶ ὑπὸ τὸ θέμα μὲν Στρουβίτζης τυγχάνοντα, ἐν τῷ Παλαιοκάστρῳ δὲ διακείμενον, δι' οἰκείων μου νομισμάτων ἐξωνησάμενος καὶ ἐξόδοις ἀπείροις περιαγαγὼν, εἰς τὴν ἐν τούτῳ νῦν φαινομένην κατάστασιν εὔχρηστον καὶ ἄχρηστον τῇ Θεομήτορι ἀνάθεμα καθιέρωσα. Il établit dix moines sous l'autorité de l'higoumène Hélie, et, après de longues prescriptions liturgiques, ajoute : Τὴν δέ γε τοιαύτην ἰδιόκτητόν μου μονὴν, τὴν ἐπ' ὀνόματι δηλαδὴ τῆς Ἐλεούσης με Θεομήτορος αὐτοδέσποτον καὶ καθ' ἑαυτὴν διεξάγεσθαι θέλω, καὶ διορίζομαι μὴ ὑποκειμένην προσωπείᾳ τινὶ ἐκκλησιαστικῇ... Καὶ γὰρ κατὰ τὸν γεγονότα μοι καὶ προσόντα ταυτὸν χρυσόβουλλον λόγον παρὰ τοῦ κρατίστου καὶ ἁγίου βασιλέως ἡμῶν κυροῦ Ἀλεξίου τοῦ Κομνηνοῦ, χάριν ἱκετηρίου εὐχῆς τῆς διαμονῆς τοῦ Θείου κράτους αὐτοῦ, οὐκ ἐξέσται τινὶ τῶν κατὰ χώραν πρακτόρων, δουλικῶν φημι... τοῦ θέματος Τιβεριουπόλεως, ἤτοι Στρουμίτζης, ἢ τῶν μετὰ τὴν ἐμὴν εὐτέλειαν θεοφιλεστάτων ἐπισκόπων τῆς ἐν τῷ αὐτῷ θέματι Στρουμβίτζης ἁγιωτάτων ἐπισκόπων, καὶ αὐτῶν τῶν ἁγιωτάτων προέδρων τῆς ἀρχιεπισκοπικῆς Βουλγαρίας.

Cet acte de fondation est immédiatement suivi (fol. 53-66) de l'inventaire du trésor et de la bibliothèque, imprimé plus loin[1], à l'exception d'un long préambule, contenant des anathèmes et prescriptions juridiques, tirés des canons ecclésiastiques et des lois impériales (fol. 53-55).

Les nos 1-33 de cet inventaire présentent la liste des saintes images conservées dans le monastère, tableaux, diptyques, triptyques, offrant les images du Christ, de la Vierge et des saints Pierre et Paul, Jean-Baptiste, Jean Chrysostome, Nicolas, Ménas, etc., avec un reliquaire de la vraie Croix (n° 33), orné de portraits de Constantin et de sainte Hélène.

Les nos 34-102 offrent la suite des livres qui composaient la bibliothèque du monastère; ce sont presque tous des textes bibliques ou

[1] Des inventaires analogues ont été publiés par MM. C. Sathas, Ch. Diehl, etc. — Cf. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantin. Litteratur* (2e éd.), p. 508 suiv.

liturgiques, et aussi quelques recueils de vies de saints ou d'œuvres des Pères : saints Basile, Clément, Ephrem, Grégoire de Nazianze, Jean Chrysostome, Jean Climaque ; deux collections de droit, etc.

Les nos 103-119 donnent la liste des diplômes ou privilèges accordés au monastère, et, sous les nos 120-179, se trouve la nomenclature des ornements d'église et instruments du culte.

Cet inventaire est signé (fol. 65-66) par tous les moines de Stroumnitza, au nombre de vingt-trois, y compris l'higoumène Meletios, et est contresigné par trois délégués de l'évêque Clément [1], parmi lesquels on remarque le nom de Jean de Cyparisse. Si ce Jean de Cyparisse est le théologien bien connu, adversaire de Palamas, qui florissait vers le milieu du XIVe siècle, sa présence peut fournir un précieux élément pour fixer la date de la rédaction du cartulaire, ou *typicon*, de Stroumnitza. En effet la clausule finale de ce cartulaire est datée du 10 février, second jour de la semaine, indiction 12, et, de tout le XIVe siècle, la seule année à laquelle correspondent ces indications chronologiques est l'année 1344.

Ἡ παροῦσα ἀπογραφὴ τῶν ἱερῶν σκευῶν, βιβλίων τε καὶ ἱερῶν ἀναθημάτων, ἐπίπλων, καὶ πᾶσα ἀκολουθία ἐκκλησιαστικὴ τῆς ἐφ' ἡμᾶς ἁγίας μονῆς, δηλονότι τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ἐλεούσης, τῆς κυρίως καὶ ἀληθῶς ὑπερευλογημένης, ἀπεγράφη παρ' ὑμῶν τῶν μοναχῶν κατὰ τὸ ὕφος δηλωθήσεται[2].

Ὁπηνίκα δὲ ὁ ὁσιώτατος πατὴρ ἡμῶν καὶ κτήτωρ τὴν τοιαύτην μονὴν ἐδήματο, καὶ τὰ προσόντα ταύτῃ προσαριέρωσε πράγματα, εἰς βρέβαιον ταῦτα ἐπὶ γνωρισμῷ τῶν οἰκείων πραγμάτων συνέταξε καὶ ἀνέθετο τῇ Θεομήτορι, δηλοποιήσας καθὼς ἡμᾶς διηγήσαντο μοναχοὶ οἱ τῷδε τῷ

[1] Cet évêque n'est pas cité dans LEQUIEN, *Oriens christianus*, I, 1223-1224, non plus que l'évêque Callinicos, signalé par M. PAPAGEORGIOU, dans la *Byzantinische Zeitschrift* (1894), t. III, p. 288.

[2] Suit un long préambule contenant des anathèmes et règles juridiques, empruntés aux canons ecclésiastiques et aux lois impériales.

μοναστηρίῳ ὁσίως μονάσαντες καὶ Θεῷ ἀφιερωθέντες, κατὰ δὲ τὸν ἐνεστῶτα χρόνον, δηλαδὴ τῆς νῦν τρεχούσης ἐπινεμήσεως, ἔνθα καὶ τὸ βάσταγμα τῆς διαλειφθείσης θλασμένης κανδύλας εἰσεβλήθη.

1. Εἰκὼν σάρουτ, ἡ ἁγία Θεοτόκος, κάθισμα μετὰ βρέφους, ἔχουσα περιφέρειαν, ἀργυρᾶ διάχρυσος.

2. Εἰκὼν μονοπέταλος, ἀργυρᾶ διάχρυσος, ἔχουσα τρεῖς στρατηλάτας ἁγίους, γραμμιστοὺς στασείδας, μετὰ καὶ περιφερείων ἐχόντων λαιμοὺς ἁγίων διαφόρων.

3. Εἰκὼν Θεοτόκος, ὑλογράφος, ἔχουσα φέγγος στενὸν καὶ περιφερῆ στενά, ἄνευ εἰκόνων, ἀργυρᾶ διάχρυσα.

4. Ἑτέρα εἰκών, λίθος ἀμίαντος, Θεοτόκος, κάθισμα, μετὰ περιφερείων ἀργυρῶν στενῶν, ἄνευ εἰκόνων.

5. Εἰκὼν μεγάλη, στασείδιον, ἡ ὑπεραγία Θεοτόκος, μετὰ βρέφους, ἐγκάρδιον, εὐλαλᾶτον, ἔχουσα φέγγη δύο χημευτά, ἀργυρᾶ, διάχρυσα.

6. Εἰκὼν μεγάλη, λαιμοῦ σίγνον Θεοτόκος, μετὰ βρέφους, ὑλογράφος, ἔχουσα φέγγη ἀργυρᾶ δύο, ἀχρύσωτα.

7. Εἰκὼν Θεοτόκος, στασείδιον, πηχαῖον, ἔχουσα φέγγη δύο ἀργυρᾶ, μετὰ τοῦ βρέφους.

Καὶ ταῦτα μὲν εἰσὶν ἃ εὕρομεν εἰκονίσματα ἱερὰ διαφόρων ἁγίων κεκοσμημένα.

Εἰσὶ δὲ ἀκόσμηται εἰκόναι αὗται, ἤγουν·

8. Εἰκὼν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, ἀκόσμητος, πηχαῖον, πρεσβεία, ἡ ἱσταμένη ἐγγὺς τῆς Ἐλεούσης Θεοτόκου τοῦ προσκυνήματος.

9. Ἑτέρα εἰκών, πηχαῖον, ἑορτή, τὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων.

10. Εἰκὼν ἑτέρα, πηχαῖον, ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου.

11. Εἰκὼν Θεοτόκος, κάθισμα, πηχαῖον, ἔχουσα καὶ τὸν κτήτορα.

12. Εἰκὼν πηχαῖον, μάρτυρες τρεῖς Μανουὴλ, Σαβὲλ καὶ Ἰσμαήλ.

13. Εἰκὼν ὁ ἅγιος Νικόλαος, στασείδιον, ἔχουσα καὶ αὕτη τὸν κτήτορα.

14. Εἰκὼν μεγάλη, τετρασπίθαμον, ἔχουσα στασείδια τρία, τὸν Χριστὸν, καὶ Πέτρον καὶ Παῦλον· γύρωθεν δὲ λαιμία διάφορα, ἄνωθεν δὲ τοῦ τέμπλου εἰκόναι ἱστάμεναι. Λαιμὶν ὁ Σωτὴρ, πηχυαῖον, ὁ Πρόδρομος, ὡσαύτως πηχυαῖον, ὁ ἅγιος Πέτρος, τρισπίθαμον, ὁ Χρυσόστομος, πηχυαῖον στασείδιον.

15. Καὶ ἑτέρα εἰκών, σὺν τῷ ἁγίῳ Στεφάνῳ τῷ νέῳ ὁ ἅγιος Αὐξέντιος, πηχαῖον.

16. Εἰκὼν τρίπτηχος, ἔχουσα ἡ μία, πηχυαῖον, ἥγουν ἡ μέσος, τὴν ἁγίαν Σταύρωσιν, αἱ δὲ ἕτεραι δύο τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου, τὴν ἁγίαν Ἀνάστασιν, τὴν Ἀνάληψιν καὶ τὴν Γέννησιν.

17. Ἑτέρα εἰκών, Σωτὴρ, λαιμὶν ὁ Ἐμμανουήλ.

18. Ἑτέρα εἰκών, ἡ Δέησις, εἰς ἓν σανίδι.

19. Ἑτέρα οἱ Ἅγιοι τεσσαράκοντα, ἔχουσα θύρας.

20. Εἰκὼν μεγάλη μετὰ θυρῶν, ἡ δευτέρα Παρουσία.

21. Εἰκὼν οἱ ἅγιοι Ἀνάργυροι, λαιμίδιον εἰς ἓν σανίδι.

22-23. Ἑτέρα ὁ ἅγιος Δημήτριος, λαιμὶν, ψευδοπηχυαῖον, ὡσαύτως καὶ ἑτέρα μικρά.

24. Εἰκὼν Χρυσόστομος, λαιμὶν, ψευδοπηχαῖον.

25-26. Εἰκόναι δύο δεδεμέναι νέαι, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Θεοτόκος, σπιθαμιαῖαι.

27. Εἰκὼν μικρὰ, χαλκῆ, κεχρυσωμένη, ὁ ἅγιος Μηνᾶς.

28-30. Εἰκόναι τρεῖς εἰς ἓν σανίδι, πηχαῖον, ὁ ἅγιος Ἐλευθέριος, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ ἅγιος Βλάσιος.

31. Εἰκὼν σαρουὶτ σκουτάριον, ὁ Σωτὴρ λαιμίν.

32. Ἔστι δὲ καὶ εἰκὼν, ἣν καὶ ἄνωθεν παρεδράμομεν συντάξαι ταῖς λοιπαῖς κεκοσμημέναις εἰκόσι κατὰ λήθην, ἥτις καὶ ἔστιν ὁ ἅγιος . . . . . [1]

33. Εὕρομεν δὲ καὶ θήκην τιμίου ξύλου, παλαιὰν ἱστορίαν, ἔχον τὸ σκέπασμα, τὸ μῆκος δὲ σπιθαμὴν, σταυρὸν ἔχον ἐντὸς στρογγύλον παχὺν κοντὸν, ἄνευ τιμίου ξύλου, ἐντὸς δὲ τῆς θήκης ἱστορημένους τοὺς ἁγίους Κωνσταντῖνον καὶ Ἑλένην, παλαιὰ, ἄτεχνα.

Καὶ ταῦτα μὲν τὰ τῶν ἁγίων εἰκόνων τῶν καρευρεθέντων ἄνευ κοσμίων. Τὰ δὲ τῶν ἁγίων βιβλίων εὕρομεν οὕτως·

34. Ἐν πρώτοις, ἅγιον Εὐαγγέλιον τὸ μέγα, ἔχον ἐντὸς τοὺς τέσσαρας Εὐαγγελιστὰς, διὰ χρωμάτων καὶ χρυσοπετάλων, κεφαλαίων τε χρυσῶν καὶ ἐξομβλίων ἐνδεδυμένον βλαττίου ὀξέου λευκοῦ, ἔχον κόσμια ἀργυρᾶ, διάχρυσα, εἰς τὸ ἓν σανίδι, κατὰ τὸ μέσον τὸν Χριστὸν σταύρωσιν, σταυρὸς δὲ τὸ σχῆμα, ὡσαύτως καὶ γαμάτια τέσσαρα τοὺς τέσσαρας Εὐαγγελιστὰς στασείδια, κατὰ τὸ ἄκρων δὲ αὐτῶν λαιμία στρογγύλα καὶ καρφίων λευκῶν ἀργυρῶν ἀναλογούντων τὰς αὐτὰς εἰκόνας προσηλοῦσθαι τῷ σανιδίῳ,

[1] Une ligne et demie laissée en blanc dans le manuscrit.

εἰς δὲ τὸ ἕτερον σανίδι τοῦ αὐτοῦ Εὐαγγελίου σταυρὸς καὶ γαμάτια ἀργυρᾶ, διάχρυσα, ἄνευ εἰκόνων· ὡσαύτως καὶ τζινοθήκα ἀργυρᾶ, μετὰ μετάξης πεπληγμένα ζυγά.

35. Ἕτερον Εὐαγγέλιον τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ ἐνεργοῦν ἑκάστῃ ἡμέρᾳ, καὶ αὐτὸν μέγα μετὰ βλαττίου παλαιοῦ ὀξέου πολυχρόνου, καὶ αὐτὸν κοσμία ἔχον ἀργυρᾶ, διάχρυσα, ἥγουν κατὰ τὸ μέσον τοῦ ἑνὸς σανιδίου σταυρὸν ἔχων εἰκόνα τὴν Σταύρωσιν, καὶ γαμάτια τέσσαρα τοὺς τέσσαρας Εὐαγγελιστὰς καὶ κατὰ τὸ ἄκρων αὐτῶν λαιμία καὶ τζινθήκα, καὶ καρφία ἀργυρᾶ.

36. Ἕτερον Εὐαγγέλιον, μετὰ καταβλαττίου, ἔχον σταυρὸν καὶ τέσσαρα γαμάτια ἀργυρόλευκα λητὰ, ἄνευ ἁγίων.

37. Ἕτερον Εὐαγγέλιον, λυτόγραμμον, μετὰ καταβλαττίου, μικρὸν, ἔχον κόσμια καὶ αὐτὸ σταυρὸν καὶ γαμάτια ἀργυρᾶ λιτὰ λευκά.

38-39. Βιβλία Τετραευάγγελα δύο μονόκαιρα.

40-42. Εὐχολόγια δύο μονόκαιρα, καὶ ἕτερον ἓν λιτόν.

43-44. Βιβλία τῆς Κλήμακος δύο.

45-46. Ἐξοδιαστικὰ δύο βιβλία.

47-48. Ἕτερα βιβλία δύο, τὸ κατὰ Ματθαῖον μικρὸν καὶ μέγα, τὸ μικρὸν βαμβακηρόν ἐστι.

49. Βιβλίον Σχηματολόγον ἕν.

50. Νομοκάνονον λιτὸν ἕν.

51-52. Δύο βιβλία Ὀκτώηχα ἡμίσεια δικάνονα.

53-54. Βιβλίον Ἀπόστολος τοῦ ἐνιαυτοῦ καθημερινὸς, καὶ ἕτερον βιβλίον Ἀπόστολος ἐκλογάδην.

55-56. Προφητικὰ βιβλία δύο τῆς ἀκολουθίας.

57. Πραξαπόστολος βιβλίον ἓν, μετὰ κεφαλαίων χρυσογράμμων, ἥγουν ἔκθεσις τοῦ εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου.

58. Βιβλίον Πανηγυρικὸν Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, τὰ κεφάλαια καὶ αἱ ἐπιγραφαὶ χρυσόγραμμα, μετὰ βλαττίου ὀξέου λευκοῦ ἐνδεδυμένον, ἄνευ κοσμίων.

59. Συναξάριον τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ ἑκαστῆς ἡμέρας, τοὺς βίους ἔχον τῶν ἁγίων.

60. Ἕτερον Συναξάριον τακτικὸν τῆς ψαλλομένης ἀκολουθίας.

61-62. Ψαλτήριον μέγα, μονόκαιρον, βεβρόχαρτον, χονδρόγραμμον, καλόγραμμον ἕν.

63-65. Ἕτερα Ψαλτήρια μικρὰ τρία.

66-67. Ἕτερα Ψαλτήρια δύο ἡμίσεα.

68. Ἕτερον Ψαλτήριον, βαμβακηρὸν, ἐξηγημένον ἕν.

69-70. Βιβλία Στιχεράρια μεγάλα δύο· τὸ ἓν τῆς Τεσσαρακοστῆς καὶ ἕτερον μικρὸν Στιχεράριον τῆς Τεσσαρακοστῆς.

71-74. Μηναῖα βιβλία τέσσαρα τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ.

75-76. Παρακλητικὰ μεγάλα Ὀκτώηχα τῆς ἀκολουθίας δύο, μεμερισμένα, ποσούμενα τὰ δύο ἕν.

77. Τριώδιον ἕν, σῶον, ὁλόκληρον.

78. Βιβλίον τὸ μέγα Νομοκάνονον τὸ ἐκκλησιαστικόν τε καὶ συνοδικὸν, μὴ ὑστερούμενόν τι τῶν συνοδικῶν διατάξεων, ἔχον τε ἰσότητα καθὰ διαλαμβάνει ἐντὸς τοῦ ἐναποκειμένου ἐν τῇ μεγάλῃ ἐκκλησίᾳ τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

79. Ἕτερον βιβλίον Ἀναγνωστικὸν Πανηγυρικὸν, ἀρχόμενον τὸν σεπτέμβριον μῆνα μέχρι τοῦ ἁγίου Στεφάνου τοῦ νέου.

80. Ὡσαύτως βιβλίον ἕτερον, ἀρχόμενον ἀπὸ τὸν ὀκτώβριον μῆνα, καὶ τελεῖ ἕως τοῦ ἁγίου Προκοπίου.

81. Ἕτερον, ἀρχόμενον ἀπὸ τοῦ ἁγίου Στεφάνου τοῦ νέου, τελεῖ δὲ ἕως τοῦ ἁγίου Μαρτίνου.

82. Ἕτερον βιβλίον, Μετάφρασις, ἀρχόμενον ἀπὸ τὸν ὀκτώβριον μῆνα μέχρι καὶ τέλους αὐτοῦ.

83. Ἕτερον βιβλίον τοῦ Χρυσοστόμου, οἱ Ἀνδριάντες.

84. Ἕτερον βιβλίον, ἀρχόμενον ἀπὸ τὸν ἰαννουάριον μῆνα ἄχρι καὶ αὐτοῦ.

85. Βιβλίον Χρυσοστομικὸν, πράξεις Πατριαρχῶν, ἤγουν Ἀβραὰμ, Ἰσαὰκ καὶ Ἰακώβ, ὁ καλοῦσιν ἀγνωοῦντες Ἑξαήμερον.

86. Ἕτερον τὰ ἀσκητικὰ τοῦ ἁγίου Βασιλείου.

87. Ἕτερον βιβλίον Πανηγυρικὸν, ἀρχόμενον τῇ τριακοστῇ τοῦ δεκεμβρίου μηνὸς, τελεοῖ δὲ τῶν ἁγίων Νηπίων.

88. Καὶ ἕτερον, ἀρχόμενον ἀπὸ τὸν ἀπριλλιον, τελεοῖ δὲ τοῦ ἁγίου ἱερομάρτυρος Βασιλέως.

89. Καὶ ἕτερον ἀρχόμενον ἀπὸ τὴν ἕκτην δεκεμβρίου μέχρι τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος.

90. Βιβλίον βαμβακηρὸν, πετζοσάνιδον, Μετάφρασις Πανηγυρικόν.

91. Βιβλίον τὰ Κλήμεντος.

92-93. Ἕτερον βιβλίον ὁ ἅγιος Ἐφραὶμ, καὶ ἕτερον ὁ ἅγιος Δωρόθεος.

94-95. Βιβλίον ἡ Μέλισσα, βαμβακηρὸν, καὶ ἕτερον Μέλισσα, βέβρινον, ὃ κατέχει θ..., ἄρχων ἀπὸ τὸ στι....

96. Βιβλίον Πατερικὸν ἕν.

97. Βιβλίον Εἱρμολόγιον ἕν.

98-99. Βιβλία Κοντακάρια δύο.

100. Βιβλίον τὰ Ἐωθινὰ τροπάρια, βαμβακηρὸν ἕν.

101. Ὡρολόγιον βαμβακηρὸν τοῦ κτήτορος ἕν.

102. Βιβλίον μὴν ὀκτώβριος, σῶος.

Καὶ ταῦτα μὲν οὕτως ἔχουσι τὰ τῶν βιβλίων τῆς μονῆς.
Τὰ δὲ τῶν δικαιωμάτων εἰσὶ ταῦτα·

103-104. Χρυσόβουλλοι δύο τοῦ ἀοιδίμου βασιλέως κυροῦ Ἀλεξίου.

105. Ἕτερον πρόσταγμα τοῦ ἀοιδίμου βασιλέως κυροῦ Ἰωάννου.

106. Πρόσταγμα τοῦ κρατίστου καὶ ἁγίου ἡμῶν βασιλέως καὶ Πορφυρογεννήτου κυροῦ Μανουὴλ τοῦ Κομνηνοῦ περὶ τῶν παροίκων καὶ τῆς γῆς πρόστασσον.

107. Ἕτερον πρόσταγμα τοῦ αὐτοῦ περὶ τῆς δόσεως τοῦ ψυχικοῦ αὐτοῦ.

108. Ἑτέρα πρόσταξις τῆς ἁγίας αὐτοῦ βασιλείας περὶ τῶν παίδων τῶν τοιούτων παροίκων.

109. Ἑτέρα πρόσταξις ἐπικυρωτικὴ πασῶν τῶν δικαιωμάτων τῆς μονῆς τῆς αὐτοῦ βασιλείας.

110. Πρακτικὸν τῆς παραδοθείσης τῶν παροίκων καὶ τῆς γῆς.

111. Ἑτέρα παράδοσις τῆς γῆς τοῦ περιορισμοῦ μονῆς τῆς ἐφ' ἡμᾶς τῆς καθέδρας.

112. Καὶ ἕτερον πρακτικὸν τῆς μοστανίτζης.

113. Ἕτερον πρακτικὸν τοῦ μετοχίου τῶν ἁγίων Ἀναργύρων.

114-115. Ὑπομνήματα δύο τῶν ἁγιωτάτων ἀρχιεπισκόπων καὶ ἀειμνήστων πάσης Βουλγαρίας τοῦ τε κυροῦ Λέοντος τοῦ φιλοσόφου καὶ τοῦ Κομνηνοῦ κυροῦ Ἰωάννου.

116. Ἕτερον ὑπόμνημα, μᾶλλον δὲ δικαστικὴ διάγνωσις τοῦ αὐτοῦ ἀειμνήστου ἀρχιεπισκόπου μοναχοῦ Ἰωάννου τοῦ Κομνηνοῦ, πεπιστωμένη παρ' αὐτῷ, καὶ ἐσφραγισμένη, δηλοποιοῦσα τὸ ἐλεύθερον τῆς μονῆς, δηλονότι τοῦ εἶναι ἔξω πάσης χειρὸς, καὶ ἀνωτέρω πλεονεκτικῆς ἐξουσίας.

117. Καὶ ἕτερον χρυσόβουλλον τοῦ κρατίστου καὶ ἁγίου ἡμῶν βασιλέως κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δούκα.

118. Ἕτερον πρόσταγμα τῆς ἁγίας αὐτοῦ βασιλείας.

119. Ἕτερον σιγιλλίδιον, γραφὴ τοῦ περιποθήτου ἀνεψιοῦ τοῦ κρατίστου καὶ ἁγίου ἡμῶν βασιλέως κυροῦ Κωνσταντίνου Κομνηνοῦ τοῦ Τορνίκη.

Καὶ ταῦτα μὲν περὶ τῶν τοιούτων δικαιωμάτων.

Τὰ δὲ τῶν ἱερῶν ἐπίπλων, καὶ λοιπῶν ἐνδύτων καὶ βλαττίων εἰσὶ ταῦτα, ἤγουν·

120-122. Ἐνδυταὶ τρεῖς, ἡ μὲν μία βλαττία τεσσαρακοντάσημος, ἐν τῷ μέσῳ ἔχουσα ἱστορίαν τοῦ Τζιμισκῆ· ἑτέρα ἐργαλειωτέρα βλαττίαν ἔχουσα λεοντάρια ἕξ, καὶ ἡ ἑτέρα καταβλαττία λεπτοέξομπλος· αἱ καὶ εἰσὶ τραπεζοφόραι.

123-133. Ποδέαι ἔνδεκα τῶν ἑορτῶν, ἤγουν στολαί, ἡ μία χρυσοράντιστος, καὶ αἱ τέσσαρες καταβλαττίαι λευκαί, ἕτεραι δύο ὀξυκατίστοραι κοιναί, ἕτεραι δύο κόκιναι μετὰ ψιττακῶν χρυσοραντίστων, ἑτέρα ναρθηκωτή, ἔχουσα κατὰ τὸ μέσον τὸν Χριστὸν καὶ γύρωθεν τοὺς ἁγίους Ἀποστόλους, καὶ ἡ ἑτέρα καταβλαττία, λεπτόζηλον κιτρινάερον; καὶ αὗται μὲν τῶν ἑορτῶν.

133-138. Εἰσὶ δὲ καὶ καθημεριναὶ ἕξ.

139. Καὶ μεγάλη μία ποδέα ἑξομπλος φακή.

140-141. Σὺν τούτοις δισκοποτυροκαλύμματα ζύγια δύο.

142-149. Φλάμουλα ἀληθινὰ κούκουλα ἕξ, δύο καὶ ἓν μεταξωτὸν κόκινον

Καὶ ταῦτα μὲν τὰ ἱερὰ πέπλα ἤγουν βλαττία.

Διὰ δὲ τῶν μανουαλίων, ἤγουν κηροστάτων, καὶ λάμνων καὶ σταταθέων κανισκίων χυτοχάλκων, ἔχουσιν οὕτως·

150-151. Λάμναι μεγάλαι δύο μακρέαι.

152-153. Ἕτεραι κάμαραι τῶν προσκυνημάτων δύο.

154. Σταταρέα μεγάλη μία μετὰ ἑξαρώτων ἤλεκτρος.

155-156. Σταταρέαι λεπταὶ μακρέαι δύο ἤλεκτρος.

157-158. Μανουαλία τῆς εἰσόδου δύο ὅμοια.

159-170. Κανίσκια μετὰ τῶν βαστάγων αὐτῶν, μικρομεγάλα, ἤλεκτρος καὶ αὐτά· αἱ ἀβίναι τῶν κανισκίων αὐτῶν δέκα, καὶ ἕτεραι δύο κονταί.

171. Ἕτερον κανίσκιον ἐγκοπτὸν, βαθὺν χαλκογάνωτον.

172-173. Θυμιατήρια δύο χαλκᾶ.

174-176. Κατζία χαλκᾶ τρία.

177-179. Ἀλαγαὶ λευκαὶ δύο, καὶ πορφυρᾶ μία.

Καὶ ταῦτα μὲν εἰσὶ τὰ παρευρεθέντα ἐπὶ Θεῷ μάρτυρι ἐν τῇ καθ' ἡμᾶς ἐκκλησίᾳ καὶ τῷ σκευοφορίῳ, ὡς ἀνωτέρω διείληπται, παρ' ὑμῶν γενέσθαι

τῶν μοναχῶν τὴν ἀναθεώρησιν, ἐπέκεινα δὲ τούτων τῶν δηλουμένων ἐν τῷ παρόντι καταστίχῳ πραγμάτων, οὐχ εὑρέθη ἕτερόν τι εἶδος ἢ νομίσματος π(ο)ιότης τις, ἤγουν χαραγὴ βασιλικὴ ἄχρικαὶ ἑνὸς γ .., ἢ ὑπερπέρας ἢ ἑτέρας τῆς οἱασοῦν, μάρτυς ὁ Θεὸς, ἀλλὰ μᾶλλον καὶ χρέη ἄχρι τῶν τριάκοντα γ... εἴχομεν δι' ἐπήρειαν τινὰ πρακτικῆ προφάσει ὑποχρύσων βλάχων, ἐνεργοῦντος τοῦ τετραγων... κυροῦ Γεωργίου, κατὰ τὴν προπαρελθοῦσαν ι' ἰνδ., ἐπὶ τούτου γὰρ καὶ ταῦτα ὑπεμνήσθημεν δηλοποιήσαντες διὰ τὸ ἀδιάβλητον ἡμῶν τῶν μοναχῶν. Εἰ δ' ἴσως οὐκ ἀληθεύσαμεν, ἀλλὰ περιέργως ταῦτα ὑπεμνήσθημεν τὰ χρέη, ἢ ἀπεκρύβη τι ἀπὸ τῶν προσόντων τῇ μονῇ ἀφ' ἡμῶν ὑπεύθυνοι ἐσόμεθα τῇ μελλούσῃ κρίσει ὡς ψευσάμενοι. Διὰ δὴ τοῦτο καὶ οἰκειοχείρως ὑπεγράψαμεν καὶ ἐσιγνογραφήσαμεν ἕκαστος οἱ παρευρεθέντες τῆς ἐφ' ἡμᾶς μονῆς μοναχοὶ εἰς βεβαίωσιν τοῦ τοιούτου καταστίχου, οἱ καὶ ἐσμὲν οὗτοι·

† Νήφων μοναχὸς ὁ καὶ ἐκκλησιάρχης ὑπέγραψα.
† Ὁ εὐτελὴς ἱερομοναχὸς Κλήμης μοναχὸς ὑπέγραψα.
† Ὁ εὐτελὴς ἱερομοναχὸς Ἱλαρίων ὑπέγραψα.
† Ἰγνάτιος μοναχὸς ὑπέγραψα.
† Θεοδώσιος μοναχὸς ὁ μακρόθεν ὑπέγραψα.
† Ὁ μοναχὸς Βαρνάβας ὑπέγραψα.
† Γεράσιμος μοναχὸς καὶ αὐτὰ ὑπέγραψα.
† Χαρίτων μοναχὸς καὶ αὐτὰ ὑπέγραψα.
† Ἰωαννίκιος μοναχὸς ὑπέγραψα.
Σίγνον Νήφωνος τοῦ οἰκονόμου.
Σίγνον Νίκωνος μοναχοῦ τοῦ Θηβαίου.
Σίγνον Νίκωνος μοναχοῦ τοῦ τοῦ Πτερ$^{τσ'}$.
Σίγνον Ἰωακεὶμ μοναχοῦ τοῦ Ὀψαρ^{ᾶ}.
Σίγνον Νεοφύτου μοναχοῦ.
Σίγνον Λέοντος μοναχοῦ.
Σίγνον Ἰακώβου μοναχοῦ τοῦ Ῥάπτου.
Σίγνον μοναχοῦ Δοσιθέου.
Σίγνον Ἰωαννικίου μοναχοῦ τοῦ Ζευγῆ.
Σίγνον Λαυρεντίου μοναχοῦ τοῦ Κελαρίου.
Σίγνον γερόντων τοῦ Μετοχειάρ.
Σίγνον Βαρλαὰμ μοναχοῦ.
Σίγνον Καλλινίκου τοῦ Μελισσουργοῦ.

Ὁ εὐτελὴς μοναχὸς Μελέτιος καὶ καθηγούμενος τῆς μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ἐλεούσης οἰκείᾳ χειρὶ ὑπέγραψα.

† Μηνὶ φεβρουαρίῳ δεκάτῃ, ἡ ἡμέρα δευτέρα, ἰνδ. δωδεκάτῃ, ἐπὶ παρουσίᾳ τῶν θεοσεβεστάτων κληρικῶν τῆς καθ' ἡμᾶς ἁγιωτάτου ἐπισκόπου τοῦ τε μοναχοῦ παπᾶ Κωνσταντίνου τοῦ Θρακησίου, Ἰωάννου ἱερέως καὶ δευτερεύοντος τοῦ Κυπαρισσιώτου, πρεσβυτέρου ἱερέως τοῦ τοῦ Σωτερίχου, Ἰωάννου τοῦ εὐλαβεστάτου ἀρχιδιακόνου τοῦ ἐπιτροπεύοντος καὶ ἑτέρων.

Τὸ παρὸν βρεβαῖον προκομισθὲν ἡμῖν παρὰ τῶν ἐκθεμένων αὐτὸ τιμιωτάτων μοναχῶν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ἐλεούσης τοῦ τε τιμιωτάτου κυροῦ Μελετίου καὶ καθηγουμένου καὶ τῶν ὑπ' αὐτοῦ μοναχῶν, καὶ ἀνομολογηθὲν ὑπ' αὐτῶν γεγονέναι τὸ τοιοῦτον βρέβαιον κατὰ τὴν ἐνδιαθήκην παρεγγύησιν τοῦ μακαρίτου κτήτορος τῆς καθ' αὐτῶν εὐαγεστάτης μονῆς τὸ ἵνα ποιῶσιν ἀναθεώρησιν τῶν προσόντων αὐτῆς πραγμάτων ὅτε καὶ συμβῇ γενέσθαι ἡγούμενον. Ἐπεὶ γοῦν μετέπεσεν ἡ τῆς μονῆς προστασία εἰς τὸν διαληφθέντα μοναχὸν Μελέτιον, μὴ εὑρισκομένου βρεβαίου εἰς τὴν κατ' αὐτοὺς μονήν, γέγονε τὸ παρὸν βρέβαιον, ἐξ αἰτήσεως δὲ τούτων ἐπεγράφη καὶ παρ' ἡμῶν, ἵνα φέρῃ τὸ αὐτόπιστον, μηνὶ καὶ ἰνδ. τοῖς προγεγραμμένοις. † † †

Ὁ εὐτελὴς ἐπίσκοπος Στρουμίτζης Κλήμης μοναχός. †

H. Omont.

HÉRODOTE ET L'ORIENT ANTIQUE

Un seul peuple du monde entier, resté en dehors de toutes les civilisations étrangères, a eu une histoire à lui, inconnue des autres nations pendant des milliers d'années : c'est la Chine. Mais aussi le Céleste Empire est, avec toute sa culture et toute sa littérature, une terre à tel point exotique que ce serait l'histoire des peuples de la Lune, si nous la connaissions : les dynasties qui ont régné sur l'Extrême-Orient et les événements qui s'y sont déroulés dans l'antiquité n'ont qu'un intérêt très limité pour nous ; c'est comme s'il s'agissait d'une partie détachée de notre globe. Les Grecs ne connaissaient pas ce pays et n'avaient pas entendu parler de son antique existence. S'ils savaient que derrière l'Emodus vivait un grand peuple, ils ne s'en souciaient guère. Il en est autrement de toute la partie de l'Orient à l'ouest de cette vaste contrée. L'intérêt que, dès les premiers siècles de l'éclosion de l'esprit hellénique, ce petit peuple universel prit à l'histoire de l'Asie occidentale mérite notre gratitude éternelle.

En effet, que saurions-nous de l'Asie ancienne sans les Grecs ? Et, quand nous nommons les Grecs, nous en excluons encore les Doriens d'Europe, et nous nous bornons aux Ioniens et aux Athéniens : ce ne sont pas les Spartiates, avec ou sans Léonidas, qui nous auraient renseignés sur ce qui nous intéresse dans les faits et gestes des autres nations. Et, si nous citons ces deux branches helléniques, nous n'oublions pas le petit peuple qui, en dehors d'eux, a seul écrit l'histoire : je nomme les Juifs et les livres bibliques. C'est en partie aux éléments sémitiques, largement infiltrés dans l'ethnographie et la langue des Grecs, que ceux-ci ont dû de s'élever

au-dessus de l'esprit vague et infécond des Aryens de pur sang.

Arrêtons-nous au plus ancien et au plus illustre historien grec, que l'on a nommé avec raison le Père de l'histoire. Lui, comme son grand contemporain Hippocrate, était Dorien ; mais, pratique comme le praticien de génie, il écrivit en ionien. Ils savaient l'un et l'autre qu'ils ne trouveraient guère de lecteurs parmi les Doriens et les Eoliens, les compatriotes d'Alcman et de Sappho, mais bien parmi ceux pour lesquels avaient écrit Archiloque et Hipponax, les auteurs des iambes, ou même parmi ces Lydiens, qui n'avaient pas seulement inventé la monnaie, mais aussi l'art de composer l'histoire.

Hérodote, successeur d'Hécatée, nous a laissé comparativement peu de chose sur l'antique histoire de la Mésopotamie ; en revanche, ses renseignements sur les Perses sont tous empreints de la plus grande exactitude et nous apportent un précieux secours. Et, partout où nous avons aujourd'hui la possibilité de contrôler les détails donnés par le Père de l'histoire, en les comparant avec ceux contenus dans les fragments de Ctésias de Cnide, qui pourtant puisait ses renseignements dans les Annales royales de Perse, nous trouvons la véracité d'Hérodote au-dessus de toute contestation. Le livre de Plutarque sur la malignité d'Hérodote se trouve réfuté par les intéressés eux-mêmes. S'il a commis des erreurs, ce sont les récits mensongers des Perses qui ont surpris sa religion. On lui racontait, par exemple, que Cyrus le Perse était le propre petit-fils du Mède Astyage par sa fille Mandane (*Mândânâ*, la femme au jais). Mais les Perses ont toujours été coutumiers du fait. Le sens historique leur manque ; ils ont *oublié* quatorze cents ans de leur histoire, jusques et y compris le nom de celui qui a fondé la Perse et qui a créé leur gloire, le nom du grand Cyrus. A Gustasp, le *Vistâçpa* contemporain de Zoroastre, succède Ardeschir ou Artaxerxès ; Alexandre, leur Iskender le Romain, est le petit-fils de Dara, le dernier des Pieshadiens, dont la fille avait épousé Filikus ; Iskender demande son héritage maternel à Dara et l'obtient assez bénévolement. C'est donc le second petit-fils qui succède à son grand-père, et par droit de conquête et par droit de naissance.

Ctésias sait que le Mède Ἀστυάγης, en médique *Istuvegu*, n'avait aucun lien de parenté avec Cyrus, qui, selon lui, était le fils d'un certain Agradatès. Or, Cyrus lui-même donne raison à Hérodote quand celui-ci prétend que Cyrus était fils de Cambyse, fils de Cyrus.

Le monarque, devenu roi de Babylone, nous dit (Baril babylonien, l. 20) :

« Je suis Cyrus, roi des légions, grand roi, roi puissant, roi de « Babylone, roi des Sumer et des Accad, roi des quatre régions, « fils de Cambyse, grand roi de la ville d'Ansan, petit-fils de Cyrus, « grand roi de la ville d'Ansan, arrière-petit-fils de Téïspès (*Sispis*), « grand roi de la ville d'Ansan. »

La ville d'Ansan est probablement la ville de Pasargade (*Paisiyâuvâdâ*, en perse). Hérodote (I, 107) s'exprime ainsi, après avoir raconté qu'Astyage voulut éviter le danger dont il se croyait menacé de la part d'un futur petit-fils :

Ὁ (Ἀστυάγης) Πέρσῃ δίδοῖ τῷ οὔνομα ἦν Καμβύσης, τὸν εὕρισκε οἰκίης μὲν ἐόντα ἀγαθῆς τρόπου δὲ ἡσυχίου, πολλῷ ἔνερθε ἄγων αὐτὸν μέσου ἀνδρὸς Μήδου.

« Astyage donne sa fille à un Perse, qui s'appelait Cambyse, d'une bonne maison, mais qui se tenait tranquille, en l'estimant beaucoup au-dessous d'un Mède de situation moyenne. »

Plus bas (I, 111), ce Cambyse est nommé expressément fils de Cyrus. La même filiation a dû être constatée quand Xerxès s'emporte contre Artabanus (VII, 11) et où l'auteur avait écrit :

Μὴ γὰρ εἴην ἐκ Δαρείου τοῦ Ὑστάσπεος τοῦ Ἀρσάμεος τοῦ Ἀριαράμνεω τοῦ Τεΐσπεος ⟨καὶ ἐξ Ἀτόσσης τῆς⟩ Κύρου τοῦ Καμβύσεω ⟨τοῦ Κύρου⟩ τοῦ Τεΐσπεος τοῦ Ἀχαιμένεος γεγονώς.

Aujourd'hui Cyrus, le grand-père, a disparu dans les manuscrits d'Hérodote, comme manque la mention d'Atossa, fille de Cyrus. La phrase originale était donc :

« Je ne descendrais donc pas de Darius, fils d'Hystaspe, fils « d'Arsamès, fils d'Ariaramnès, fils de Téïspès, et d'Atossa, fille « de Cyrus, fils de Cambyse, fils de Cyrus, fils de Téïspès, fils « d'Achéménès ? »

Hérodote savait très bien que Xerxès était le petit-fils de Cyrus, et non pas son sixième descendant.

On peut donc se demander si, véritablement, il n'y aurait pas eu quelque chose de fondé dans le récit d'Hérodote, écho d'une légende populaire très répandue, d'après laquelle la femme de Cambyse (père de Cyrus) aurait été la fille du roi des Mèdes. La dénégation de Ctésias à ce sujet, et son assertion que Cyrus n'avait aucun lien de parenté avec Astyage, est certainement affaiblie

par le fait irrécusable que Ctésias est dans l'erreur à l'égard de la généalogie de Cyrus, tandis que la donnée d'Hérodote est confirmée par Cyrus lui-même. Nous ne contesterions pas cette version du Père de l'histoire si un témoignage contemporain ne semblait pas la rendre douteuse. C'est un passage de la grande inscription de Sippara, dans laquelle Nabonid, roi de Babylone, raconte les ravages des Mèdes et la punition de ceux-ci par Cyrus, qui, quatorze ans plus tard, devait mettre fin à l'empire des Chaldéens. Voici ce texte (R. V, 64, 28) :

« Dans la troisième année (les dieux vengeurs) l'excitèrent à une « expédition ; mais Cyrus, le roi d'Ansan, son petit vassal, détruisit « avec sa faible troupe l'énorme armée des Mèdes (*Umman-Manda*), « prit Astyage, le roi des Mèdes, et l'emmena captif dans son pays. »

Il est au moins probable que le monarque chaldéen n'aurait pas ignoré ce lien de parenté, s'il avait existé, et qu'il l'aurait consigné dans ce document pour faire encore ressortir davantage la sévérité du châtiment divin qui frappa le dévastateur des temples babyloniens.

En tout cas, la généalogie donnée par Hérodote est confirmée par les textes de Darius Ier, d'Artaxerxès Mnémon et Artaxerxès Ochus.

Dans la grande inscription royale de Béhistoun, Darius dit :

« Mon père à moi fut Hystaspe, et le père d'Hystaspe Arsamès, et le père d'Arsamès Ariaramnès, et le père d'Ariaramnès Téïspès, et le père de Téïspès Achéménès. »

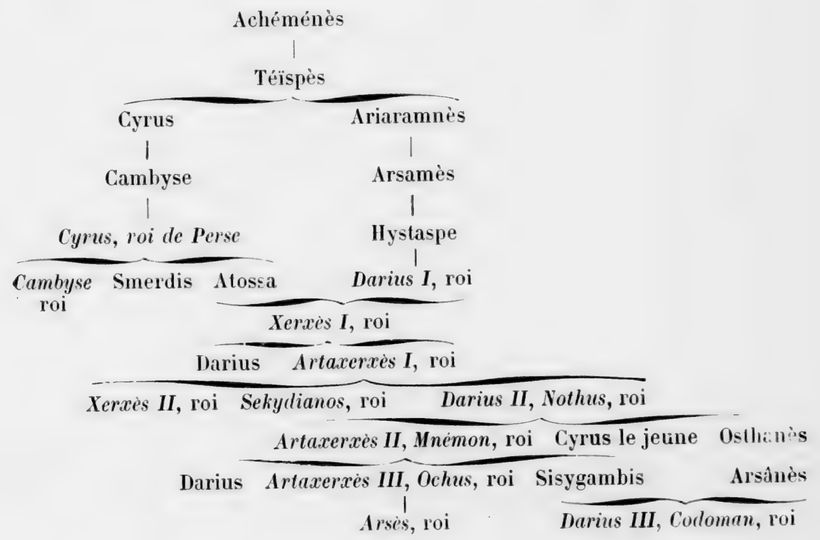
Darius insiste sur cette origine, qui donna à sa race le nom d'Achénénides, race illustre depuis les temps anciens. Les sources médiques auxquelles puisait Hérodote lui avaient désigné cette maison comme une οἰκίη ἀγαθή, « une bonne maison, » mais beaucoup au-dessous des Touraniens de Médie, qui se croyaient supérieurs aux *Ariyazantu*, ou hommes de race aryenne.

Quand on compare ces données exactes avec les fables inventées par les Persans modernes, leurs Gustasp, Darâ, Ardeschir, la reine Humayounan, un autre Darâ et son petit-fils Iskender Rumi, Alexandre le Romain, on n'est que juste en rendant un hommage reconnaissant à la véracité des Grecs. Quand, à la fin du dernier siècle, les livres zends furent découverts par Anquetil du Perron, les anglais Erskine et Richardson les regardaient comme une invention des Parsis, et ils décrièrent comme menteurs les écrivains

contemporains, leur opposant les récits fantaisistes des Persans, car Juvénal avait bien dit :

Et quidquid Græcia mendax
Audet in historia...

Il sera intéressant de fournir ici toute la lignée des Achéménides, restituée d'après les inscriptions cunéiformes, Hérodote et ses successeurs :



Les Persans, Aryens, comme ils s'appellent eux-mêmes, ont oublié cette glorieuse dynastie qui succéda à la domination touranienne des Mèdes. C'est encore Hérodote qui nous a transmis tous les noms et les exploits de ces rois mèdes ; lui seul explique, sous la forme d'une légende, le fait de la domination passagère des Touraniens sur l'Aryana. Car, dit-il (VII, 62), les Mèdes s'appelaient autrefois Ariens, Ἄριοι, et leur nom actuel ne date que de l'arrivée de Médée dans le pays. La dynastie des Mèdes était une lignée touranienne ; mais, quand elle disparut, le nom de la Médie s'évanouit avec celle-ci ; depuis, les Aryens reprirent le dessus, et aujourd'hui la vaste contrée a repris son nom aryen d'Iran.

Jadis, comme aujourd'hui encore, où une partie de l'Iran parle turc, la Médie était habitée par des populations touraniennes mêlées de tribus aryennes. Hérodote (I, 101) nous donne, à ce sujet, les renseignements les plus précis : il cite comme Aryens les Arizantes, d'origine aryenne, *Ariyazantu*, en perse ; comme, autochthones les Bouses, *Buza ;* comme nomades les Σπαρύχατες, perse *Cathrauvatis*, habitant des tentes, et les « vagabonds », les *Parétacènes*, perse *Paraitakâ*. De plus, les Mages étaient d'origine non aryenne ; la révolution du Mage fut une réaction du culte touranien contre le mazdéisme perse introduit, avec quelques modifications, par Cyrus, qui, avec une vue de politique profond, avait également favorisé le dualisme bactrien, le panthéon chaldéen et le monothéisme juif.

Cet assemblage de populations hétérogènes de races diverses a déterminé l'existence de deux listes de noms très différentes, désignant les mêmes individualités. Les monarques de la dynastie des Mèdes portaient soit les noms touraniens originaires, soit une dénomination qui rendait le sens de ces noms en aryen, soit le nom touranien aryanisé. La première classe de ces formes se trouve dans les textes mèdes et assyriens ; la seconde, dans les récits de Ctésias et de ses sectateurs ; la troisième est celle d'Hérodote et des textes perses des Achéménides. Les quatre rois mèdes, se succédant en filiation directe, sont Déjocès (cinquante-trois ans), Phraortès (vingt-deux ans), Cyaxare (quarante ans) et Astyage (trente-cinq ans). Cette même histoire est représentée chez Ctésias, selon Diodore de Sicile (II, 32-34), par la lignée suivante, où aux cent cinquante ans sont substitués trois cent dix-sept ans :

Arbacès régna	28 ans
Maudacès	50 »
Sosarmus	30 »
Artycas	50 »
Arbianès	22 »
Artée	40 »
Artynès	22 »
Astibaras	40 »
Aspandas	35 »

Aspandas ou Aspadas est le roi que, selon le naïf historien, les Grecs appelaient Astyage : c'était pourtant là son vrai nom, *Istuvegu*,

dont la signification est ou : « ayant de bons soldats », ou : « ayant de bons chevaux ». Astibaras, qui est Cyaxarès, est le mot perse qui a le sens de « porteur de lance », *Arstibara ;* c'est la traduction du nom original mède *Vaggistarra*, nommé *Vag-istarra* dans la version médique et *Uvakistar* dans la traduction assyrienne du document de Béhistoun. Les Perses, qui connaissaient sans le comprendre le nom médique, changèrent *Vagistara* en *Uvakhsatara*, celui « qui a de beaux mulets », tout comme *Arstiyouga*, « combattant avec la lance, » était l'aryanisation du médique *Istuvegu*, ayant une signification que traduisait le perse *Aspanda* ou *Uçpâda*.

Quatre noms se partagent les soixante-quinze ans de Déjocès et de Phraortès. Deux d'entre eux, Arbianès et Artynès, ont chacun vingt-deux ans comme Phraortès ; Artycas, cinquante comme Déjocès ; et Artée, quarante comme Astibaras ou Cyaxare. La question est assez complexe : le Déjocès d'Hérodote se trouve dans le nom de *Dayaukku*, contemporain de Sargon, ce à quoi nous conduit également la chronologie d'Hérodote. Le nom est médique et signifie : « celui qui a changé la loi, » nom bien approprié au fondateur de la puissance des Mèdes. Ce peuple non aryen a été le fondateur en Asie d'une administration civile régulière, et, de plus, il est le créateur de l'organisation militaire. Cyaxare fut le premier qui, selon Hérodote (I, 103), distingua les différentes armes les unes des autres et mit de l'ordre dans l'art de combattre en bataille rangée. Les fortifications d'Ecbatane démontrent que cette nation s'occupa des moyens de défendre les villes. Les Perses ne firent que suivre les indications transmises par leurs prédécesseurs, en y ajoutant des améliorations : du temps de Cyrus, on connut l'appel régulier des soldats dans la garnison.

Pour revenir à l'histoire véritable, il n'y a jamais eu que quatre rois mèdes, ainsi que l'affirme Hérodote, et voici la liste de ces monarques :

FORME GRECQUE	NOM MÉDIQUE	SENS	TRADUCTION PERSE	FORME ARYANISÉE	SENS
Δηϊόκης	Dayaukka	Législateur	Artâyu ('Αρταῖος)	Dâhyuka	Ravisseur des pays
Φραόρτης	Dirruvartis	. . . . .	Arbatukte	Fravartis	Protégé
Κυαξάρης	Vag-istarra	Porteur de lance	Arstibara	Uvakhsatara	Ayant de beaux mulets
'Αστυάγης ('Αστυίγης)	Istuvegu	Bon guerrier	Uçpâda	Arstiyuga	Lancier

Cette explication pourrait paraître trop artificielle si elle n'était pas l'explication forcée et naturelle des deux listes. Un seul cas présente quelque difficulté : c'est le nom du second roi, qui est cité, dans le fragment d'un prisme de Nabonid, comme roi des *Umman-Manda*, « de la maison Manda, » endroit où le texte assyrien porte *Iribatukte*. La forme babylonienne est une espèce de calembour et désigne deux rois assyriens qui se rencontrent dans le nom de *Nabutukte-erba*, l'un des soldats déserteurs cités dans la pièce militaire mentionnée plus haut. Le nom signifie : « Nebo a augmenté les descendances, » et le sens des mots assyriens ne peut pas s'appliquer dans le texte babylonien, où il désigne clairement le nom du roi des *Umman-Manda;* ces mots précèdent immédiatement cette mention et en donnent le nom assyrianisé. Ce terme *Iriatukte* a son origine dans la forme médique dont dérive le grec Ἀρταττύκτης et dont se sont altérées les dénominations d'Ἀρτάνης, Ἀρτύκας et Ἀρτύνης. Il se pourrait donc que la forme *Fravartis* ne fût pas l'aryanisation d'un mot médique *Pirruvatis*, mais ce dernier la *traduction* perse médisée, laquelle forme perse aurait été perpétuée par les auteurs des renseignements utilisés par le Père de l'histoire.

Ces quatre rois, d'origine touranienne, parlaient la langue *médique*, dans laquelle ont été écrites les traductions des inscriptions perses et qu'on désigne par le nom de la seconde espèce. Cette langue médique était assez rapprochée de l'idiome dans lequel les rois de Suse indépendants avaient écrit leurs documents. On a nommé quelquefois ces textes médiques des traductions *susiennes*, ou même *anzaniennes*, terme choisi, semble-t-il, parce que le commun des mortels ne le comprend pas. Cependant, s'il est vrai que la langue de Suse est la même que celle de la ville de Rhagès, il faut les nommer toutes les deux *médiques*. Car la langue de la seconde espèce des inscriptions trilingues des rois Achéménides est celle de la ville de Rhagès : dans la version médique du texte de Béhistoun, le nom de cette cité n'est pas suivi, comme dans les textes perse et assyrien, de la mention « ville ainsi nommée en Médie ». Cette explication s'y trouve supprimée, comme c'est le cas seulement pour quatre villes : Pasargades, Arbèles, Ecbatane et Babylone. Il n'y avait aucune nécessité de dire aux peuples auxquels s'adressait cette seconde version où était située la capitale de leur propre pays.

Cet idiome de Rhagès a été aussi gratifié par d'autres savants du nom d'*élamite :* mais la langue élamite est un idiome sémitique, celui des Kassites, des Cissiens d'Hérodote et d'Eschyle.

En continuant l'énumération des points intéressants où la véracité d'Hérodote est confirmée par des témoignages contemporains, nous choisissons la mention des sept Perses qui tuèrent Gomatas le Mage, le Pseudosmerdis, et mirent ainsi fin à l'intermède de sept mois dirigé contre la religion de Zoroastre et contre la domination du peuple perse. Hérodote place le théâtre de ce meurtre à Suse ; Darius, dans le texte de Béhistoun, le transfère en Médie, dans la province de Nisée, dans la forteresse de Sichichôtès (*Cikyauvatis*). Le régime du Mage, odieux aux Perses, était agréé par toutes les autres nations : raison de plus pour que celui-ci résidât dans le pays en faveur duquel il avait levé l'étendard de la révolte. Ctésias donne aussi les noms de sept conjurés, à savoir, en dehors de Darius : Onophas, Idernès, Norondobatès, Mardonius, Barissès et Artaphernès. Hérodote fournit les noms suivants : Otanès, fils de Phernaspès ; Megabyzus, fils de Zopyrus ; Gobryas, fils de Mardonius ; Hydarnès, fils de Mégabignès ; Intaphernès et Aspathinès. Darius, dans le texte de Béhistoun, en écartant les renseignements fantaisistes de Ctésias, donne à Hérodote le témoignage le plus glorieux qu'il eût pu espérer. Il cite :

Intaphernès (*Vindafrana*), fils d'Oeosparès (*Vahyaçpara*).
Otanès (*Utâna*), fils de Sochrès (*Thukhra*).
Gobryas (*Gaubruva*), fils de Mardonius (*Marduniya*).
Hydarnès (*Vidarna*), fils de Mégabignès (*Bagabigna*).
Mégabyzus (*Bagabukhsa*), fils de Dadyès (*Daduhya*).
Ardymanès (*Ardumanis*), fils d'Ochus (*Vahukha*).

Donc, sur les sept conjurés, six sont conformes à la liste d'Hérodote et le septième ne fut pas Aspathinès, mais Ardymanès (*Ardumanis*), dont le personnalité n'est pas connue par d'autres données. Mais cet Aspathinès cité par Hérodote, et auquel il prête même un rôle marquant, n'est pas une invention de l'historien d'Halicarnasse : il remplissait une fonction à la cour et a dû être un ami particulier du roi. Car le monarque fit mettre sur son tombeau l'image de Go-

bryas et d'Aspathinès, *Aspacinâ* en perse, « collecteur de chevaux ». Quelque erroné que fût le renseignement fourni à Hérodote, l'auteur pouvait se tromper de bonne foi et supposer que l'un des meilleurs amis de Darius avait aussi aidé ce dernier à monter sur le trône.

On remarque que le père d'Otanès n'est pas Pharnaspès, mais *Thukhra*, le « brillant ». Hydarnès, par contre, est bien le fils de Mégabignès, et le père de Gobryas s'appelait Mardonius, come le général, son fils. Quant au père de Mégabyze (*Bagabukhsa*), Hérodote le nomme Zopyrus, comme s'appelait le fils de ce conjuré, et qui, selon une légende invraisemblable, montra un dévoûment incroyablement stupide pour son prince lors du siège et de la prise de Babylone. En vérité, Mégabyze était le fils de *Dâduhya*, que l'on rencontre dans le Δαΐφης d'Eschyle (*Perses*, v. 304) et dans le persan *Dâdûh*. La signification du mot perse est inconnue, et le mot grec Ζώπυρος, étincelle, feu vivant, est peut-être la traduction du mot perse. Toute cette légende de Zopyre est plus que sujette à caution et semble provenir soit d'une invention, soit d'un fait mal relaté. Hérodote assure que le siège de Babylone dura vingt mois : or nous possédons des textes datés de Babylone du mois d'Adar de l'an I de Darius, c'est-à-dire quinze mois après l'entrée en campagne du roi des Perses ; en sorte que les vingt mois attribués au siège de Babylone se rapportent probablement, en réalité, au laps de temps écoulé entre la révolte du Mage et la fin du règne de Nabuchodonosor III, l'imposteur Nidintabel. Nous avons insisté sur ces faits, qui paraîtraient des hors-d'œuvre, si l'ensemble de ces considérations ne prouvait pas que même les erreurs d'Hérodote ont toujours un fond de vérité, et que les inexactitudes doivent être mises sur le compte de ses informateurs.

Je terminerai par quelques observations relatives aux rois de Lydie.

Hérodote raconte (I, 91) que Crésus se plaignit auprès de l'oracle de Delphes de ce que le dieu n'eût pas eu égard aux bienfaits du roi de Lydie. Le dieu lui aurait répondu que le destin n'avait attribué que cinq générations à la dynastie des Mermnades, mais que le dieu avait différé de trois ans de plus la prise de Sardes.

Avec beaucoup de sagacité, M. Alfred Schœne a trouvé dans ce passage une confirmation de la chronologie lydienne exposée par Hérodote. Cinq générations, dit le savant professeur, donnent 166 2/3 ans, 3 ans de plus donnant 169 2/3, et la somme des règnes des cinq rois est précisément de 170. En effet Hérodote (I, 14 et suiv.) donne à Gygès 38 ans, à Ardys 49, à Sadyattès 12, à Alyattès 57, à Crésus 14.

Toutefois, il y a lieu de croire que, si le total est exact, l'ordre de ces chiffres a été interverti par le Père de l'histoire, ou probablement par les scribes. En effet, en combinant les chiffres d'Hérodote avec la date de la prise de Sardes (546, ou, selon d'autres, 542), on trouverait pour l'avènement de Gygès la date 716 (ou 712) et pour sa mort 678 (ou 674). Mais, selon les textes assyriens de Sardanapale, Gygès (*Gugu* ou *Guggu*) de Lydie (*Luddu*) envoya une ambassade au roi d'Assyrie vers 663 avant Jésus-Christ. Le document ninivite dit, de plus, que Gygès devint l'ennemi de l'Assyrien, mais qu'il fut trahi par les siens et que son fils se lia aussitôt avec le monarque assyrien. Gygès régna donc plus de 38 ans, même plus de 50. C'est donc à lui, semble-t-il, qu'il faut donner les 57 ans que le texte d'Hérodote attribue à Alyattès, auquel le marbre de Paros n'en donne que 49[1], c'est-à-dire précisément le temps attribué à Ardys dans le texte actuel d'Hérodote.

Il y a donc lieu de fixer ainsi la chronologie des rois de Lydie :

Gygès (57 ans).....	712-655	ou 716-659
Ardys (38 ans).....	655-617	659-621
Sadyattès (12 ans).....	617-605	621-609
Alyattès (49 ans).....	605-556	609-560
Crésus (14 ans)	556-542	560-546

C'est sous Alyattès (605-556) qu'eurent lieu les deux éclipses de soleil dont les auteurs anciens font mention et qui ne doivent pas être confondues. La première arriva le 18 mai 603, pendant la bataille entre Cyaxare, roi des Mèdes, et Alyattès ; Hérodote (I, 74) en dit : « Au milieu de la mêlée, il arriva que le jour se changea

[1] En admettant que la date indiquée par le marbre (l. 56) pour l'ambassade de Crésus à Delphes soit celle de l'avènement de ce prince.

soudain en nuit (τὴν ἡμέρην ἐξαπίνης νύκτα γενέσθαι). L'autre, dont parle Pline (II, 12), arriva sous Alyattès et sous Astyage, comme dit Cicéron, un *saros* plus tard, le 28 mai 585. Pline la place dans la 4e année de la 48e Olympiade [1], et déjà Képler et Newton en ont fixé la date. Thalès a prédit la première, selon Hérodote, et, selon Pline, aussi la seconde [2]. Toutes les deux appartiennent au cycle des *saros* babyloniens, dont nous avons, de 18 en 18 ans, la liste, de 549 à 99 avant Jésus-Christ.

La confusion du phénomène raconté par Hérodote avec l'autre a engendré des systèmes fantastiques sur l'histoire des Mèdes, qu'une saine critique aurait pu éviter.

Jules Oppert.

[1] Il ne sera peut-être pas superflu d'indiquer que la manière la plus commode de convertir les dates olympiques en années chrétiennes, c'est de multiplier par 4 le nombre de l'Olympiade, y ajouter l'année et déduire la somme de 781. Par exemple, $(48 \times 4) + 4 = 196$, $781 - 196 = 585$. Ainsi l'an 4 de l'Olympiade 48 *commençait* en 585, mais l'année olympique commençait-elle avant le 28 mai ? C'est là la question.

[2] Ὁ Θάλης ὁ Μιλήσιος τοῖς Ἴωσιν προηγόρευσε, dit Hérodote. Thalès pouvait prédire celle de 608, totale comme celle du 15 avril 637 l'avait été pour la Grèce et l'Asie-Mineure. Le compte était facile à faire, juste 3 *saros* avant, et celle de 603 a forcément déterminé la prédiction du phénomène de 585.

UNE SCÈNE DE L' « ÉLECTRE » DE SOPHOCLE

Avec les *Choéphores* et les deux *Électres*, nous avons la chance d'avoir conservé les trois drames où les grands tragiques grecs ont traité tour à tour la partie la plus horrible de la légende argienne, le meurtre de Clytemnestre par son fils Oreste. Nous pouvons y observer comment le même sujet, malgré la fixité du cadre, des moyens et des règles, a pu être adapté à des tendances absolument différentes et se transformer progressivement, en conformité avec le changement des conceptions religieuses, morales et esthétiques. Les *Choéphores* d'Eschyle (458 avant Jésus-Christ) et l'*Électre* d'Euripide (413) marquent pour nous le point de départ et l'aboutissement de cette évolution. La preuve que nous n'avons pas su tirer de ces deux œuvres tous leurs enseignements, c'est qu'il y a quinze années à peine on n'avait pas encore établi l'évidence des raisons qui placent définitivement l'*Électre* d'Euripide au terme de la transformation. On ne s'était pas interrogé sérieusement sur les dates réciproques de l'*Électre* de Sophocle et de celle d'Euripide, et ce n'étaient guère que des impressions générales de sentiment littéraire qui faisaient trancher la question en faveur de la priorité de Sophocle.

Dans un article publié en 1883 [1], M. de Wilamowitz-Mœllendorff eut le grand mérite de mettre ce problème de date à l'ordre du jour des discussions scientifiques. Il prétendit démontrer que l'*Électre* d'Euripide est antérieure à celle de Sophocle : c'est pour rendre sa grandeur héroïque et sacrée à un sujet rabaissé et profané par son rival que Sophocle aurait composé sa tragédie.

[1] *Die beiden Elektren* (*Hermes*, 18, p. 214 suiv.).

La thèse apparut, dès l'abord, comme très audacieuse, et malgré la science, le talent et l'autorité de son défenseur, elle n'a pu se faire accepter. Mais ce fut un paradoxe fécond. Les efforts faits en vue de le réfuter ont nécessité un examen de plus en plus attentif des rapports entre les deux drames[1], et notre intelligence de l'art des deux tragiques en a retiré un ample profit.

Maintenant qu'une foule de rapprochements de détails ont démontré la postériorité de l'œuvre d'Euripide, on peut dire que la considération générale qui, avant toute comparaison approfondie, avait fait admettre la même conclusion retrouve sa pleine valeur. Sur le fond grandiose de la légende telle qu'Eschyle l'avait projetée devant les imaginations, Sophocle pouvait avoir l'idée de montrer une de ces héroïnes passionnées et opiniâtres dont le succès de l'*Antigone* lui avait révélé l'action puissante sur le public. L'idée de tirer de la légende argienne un pendant à l'Antigone de la légende thébaine dut être le mobile qui stimula son génie. Électre est, à beaucoup d'égards, la sœur d'Antigone[2], comme Chrysothémis est la sœur d'Ismène. Ce n'est pas la faute du poète, c'est le malheur du sujet lui-même que la légende ait fait naître Électre pour συνέχθειν et non pour συμφιλεῖν comme Antigone. L'ordre du dieu de Delphes, le meurtre maternel sont des données antiques et consacrées qu'il ne convient pas à Sophocle de discuter; il travaille la légende en artiste et sans tendance, avec une impassibilité sereine. C'est aller trop loin que de dire qu'il traite les légendes en croyant; être croyant signifie pour nous adhérer à une série de dogmes nettement définis, et il est certain qu'aucun des libres artistes de la Grèce n'a été croyant dans ce sens moderne du terme. Mais Sophocle a considéré la légende comme une matière d'art sérieuse; il a voulu nous montrer en action quels étaient les âmes, les caractères et les sentiments des personnages dont la légende n'avait rapporté que les noms et les malheurs. Son art accepte les idées, le milieu, l'atmosphère, la couleur locale des temps héroïques. Il n'a pas reculé devant la hardiesse et la difficulté de présenter une Électre tragique dans le rôle effrayant que prêtait la légende aux enfants d'Agamemnon. Sa tâche, ici comme ailleurs, était de faire vivre une héroïne dramatique dans un milieu épique, considéré comme réellement historique.

[1] Otto Ribbeck, *Zu Sophokles' und Euripides' Elektra* (*Leipziger Studien*, 8, p. 382) ; — J. Vahlen, *même titre* (*Hermes*, 26, p. 352) ; — l'introduction de G. Kaibel à son édition commentée de l'*Électre* de Sophocle, Leipzig, Teubner, 1896; — enfin H. Steiger, *Warum schrieb Euripides seine Elektra?* (*Philologus*, 56, p. 561).

[2] L'épigramme connue de Dioscoride, *A. P.*, VII, 37, fait déjà le rapprochement. Comme exemples des nombreuses analogies de sentiments et de situations entre les deux héroïnes, comparez *Ant.*, 460-470, et *Él.*, 352-365 ; *Ant.*, 502 suiv., *Él.*, 975 suiv.; *Ant.*, 532, *Él.*, 785 ; *Ant.*, 823, *Él.*, 150 ; *Ant.*, 774, *Él.*, 381 ; *Ant.*, 441, *Él.*, 1445; etc.

De même que dans beaucoup d'autres de ses pièces, Euripide a laissé voir dans son *Électre* la tendance qu'avait son esprit d'homme moderne à ne pas prendre au sérieux les sujets traditionnels. Après ce qu'ont démontré les études récentes, on peut aller jusqu'à dire que son *Électre* est, à beaucoup d'égards, une véritable parodie. Cette tendance générale, à elle seule, suffit à dater l'œuvre par rapport à celle de Sophocle. Du moment qu'on a brisé la convention qui laissait la légende indiscutée, il n'est plus possible de restaurer son autorité ; le meurtre d'une mère ne peut plus être considéré que comme le plus horrible des forfaits, celui pour lequel il ne doit point y avoir d'excuse, pas même l'ordre d'un dieu.

La critique d'Euripide a tari les sources mêmes de l'inspiration de Sophocle. C'est prêter à celui-ci les procédés d'un dilettantisme tout moderne que de lui supposer l'idée d'une réhabilitation, d'une *Ehrenrettung* d'Électre, du dieu des Delphes et de la fable mycénienne. Après Euripide, l'héroïque fille d'Argos est à jamais dépouillée de son prestige légendaire ; ou bien elle deviendra criminelle et odieuse jusqu'à la caricature, comme dans l'*Oreste* d'Euripide lui-même ; ou bien elle se transformera en orpheline innocente et malheureuse, comme dans les fades imitations du dernier siècle.

Le titre même des deux tragédies est instructif pour comprendre leurs rapports. Chez Euripide, Oreste est autant qu'Électre le héros du drame ; le rôle qu'y joue celle-ci n'est pas plus capital que dans la drame d'*Oreste*, qui a cependant reçu le nom de son frère. Si donc Euripide a choisi le titre d'Électre, c'est encore à l'imitation de Sophocle.

Jamais tragédie ne mérita mieux son titre que l'*Électre* de Sophocle. C'est dans l'âme de l'héroïne que se passe tout le drame, c'est dans ses sentiments que réside l'intérêt tout entier. Beaucoup de scènes ne servent pas directement à l'action, mais toutes ont pour objet de mettre en relief le caractère d'Électre. Les scènes capitales, celles que les feuilletonistes d'aujourd'hui appellent quel-

quefois les *scènes à faire*, se déroulent d'ordinaire entre deux personnages seulement. C'est, en effet, l'art suprême du dialogue dramatique de montrer le conflit de deux âmes dont les pensées, les sentiments et les volontés se heurtent et se combattent comme dans un duel acharné. La pièce de Sophocle est une série de *scènes à faire*, où chaque fois le spectateur se demande ce que va dire et éprouver Électre.

Ne demandez pas le motif de l'entrée du chœur ; il ne vient là que pour donner au poète l'occasion de présenter son héroïne telle qu'il l'a conçue, inflexible dans ses regrets, avide de vengeance, augmentant à plaisir les tourments de sa vie pour se donner des nouveaux motifs de haïr, rebelle à toutes les consolations. Ne cherchez pas à rattacher à l'action les deux scènes où apparaît Chrysothémis. Cette ingénue ne vaut que comme un type moyen de la faiblesse et de la complaisance humaines, destiné à nous donner une mesure de l'intransigeance et du fanatisme d'Electre. Au point de vue de l'économie dramatique, le long récit du messager qui annonce la mort d'Oreste (680-763) est une pause nécessaire dans cet accaparement de la scène par Électre. Est-ce parce qu'il sentait la nécessité de cette diversion reposante que l'auteur s'y est étendu avec une complaisance qui déroute nos modernes scrupules ? Nous admettons la fausse nouvelle comme nécessaire à l'intrigue, mais nous ne comprenons pas comment poète et public ont pu prendre plaisir, le premier à faire, le second à goûter une telle dépense de pathétique et de virtuosité dans le mensonge [1]. Avec cette brillante transition, Sophocle prépare la scène où Électre, — toujours sans utilité pour la marche de l'action proprement dite, — prendra la résolution farouche d'exécuter elle-même la vengeance. La scène de l'urne, tant admirée dans l'antiquité, est un modèle de l'art dramatique, un chef-d'œuvre achevé de pathétique. Mais elle est achetée au prix de l'invraisemblance, déjà remarquée par Euripide (*Électre*, 230), qu'Oreste laisse sans nécessité, pendant la durée de plus de deux cents vers, ignorer à sa sœur qu'il est vivant. Cette

[1] Dans les *Choéphores* (655 suiv. Kirchhoff), l'annonce toute simple de la mort d'Oreste est infiniment plus croyable et plus naturelle. La vraie justification du récit de Sophocle a été donnée par Voltaire (il en avait d'ailleurs remarqué et l'anachronisme et l'invraisemblance dramatique, l'imposture du messager pouvant être découverte en un instant) : « Le plaisir que ce morceau faisait à toute la nation, la beauté, la sublimité du style dans lequel il est écrit, l'emportèrent sur toutes les critiques. »

unique explosion de tendresse chez l'héroïne, suivant la loi des contrastes, donne un relief plus saisissant aux dernières scènes, où elle est rendue toute entière à l'atrocité de sa haine. Elle mime, en quelque sorte, devant le public, le meurtre effrayant qui s'accomplit derrière la scène : Πατέρα, εἰ σθένεις, διπλῆν. Ses dernières paroles sont pour exiger qu'on jette le cadavre d'Égisthe aux chiens et aux vautours : ὡς ἐμοὶ τόδ' ἂν κακῶν | μόνον γένοιτο τῶν πάλαι λυτήριον. Cette vengeance impie peut seule mettre un terme à ses maux [1].

On a reproché au poète [2] de ne pas avoir laissé voir, comme le fait Euripide, son horreur et sa désapprobation pour les données mêmes du sujet qu'il traitait. Nous avons dit qu'un des postulats de l'art impersonnel de Sophocle est l'acceptation respectueuse de la légende. Il a dû d'ailleurs accepter également comme une partie intégrante de la fable reçue, la poursuite d'Oreste par les Érynnies maternelles. M. Kaibel explique avec raison comme marquant le premier éveil du doute dans la conscience d'Oreste le vers 1425 : Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν, et les paroles qu'il adresse ensuite à sa complice : μηκέτ' ἐκφοβοῦ | μητρῷον ὥς σε λῆμ' ἀτιμάσει ποτέ ont comme l'amertume d'un reproche dissimulé. Mais ce n'est pas même pour satisfaire notre morale que le poète a indiqué légèrement ce prolongement de la légende, étranger à son drame [3]. Il a voulu simplement, en faisant pressentir les tourments futurs de la conscience d'Oreste, faire mieux ressortir l'endurcissement de sa terrible héroïne. La haine implacable d'Électre brave les Érinnyes.

Rien n'eût été autant de nature à détruire l'impression du drame que d'annoncer en terminant le mariage d'Électre avec Pylade. Les héroïnes tragiques vivent pendant un moment d'une vie intense et exceptionnelle. Elles doivent rester éternellement dans les imaginations avec l'attitude que le poète leur a donnée. Antigone doit mourir, et si notre pensée cherche à prolonger l'existence d'Électre au-delà du drame, elle ne peut plus se figurer Électre. Euripide qui, lui, ne prend pas la légende au sérieux, et sur qui l'art s'est vengé en

[1] Ce trait, comme tant d'autres, a été raillé par Euripide, *Électre*, 900.
[2] *Philologus*, 56, *article cité*.
[3] Gœthe a dit avec raison que l'effet moral de l'*Antigone* réside dans le sujet même, mais que le poète a visé avant tout simplement à l'effet théatral. Dans l'*Électre*, avec un sujet moins heureux, Sophocle n'a fait qu'appliquer le même principe de son art.

refusant d'accepter son Électre comme un type tragique, a bien vu que le meilleur moyen de ramener au niveau commun la grandeur de la vierge argienne était de donner à sa terrible mission un dénoûment de comédie. Il ne manque pas de souligner son intention, en faisant dire par Oreste à Pylade, au moment où Électre vient de leur suggérer l'idée lumineuse de tuer, en même temps qu'Hélène, sa fille, la jeune Hermione[1] : « Ah ! mon ami, quel malheur si tu manquais une pareille femme et quel bienheureux mariage tu vas faire là ! »

* * *

Parmi les scènes de l'*Électre* de Sophocle, la scène capitale, la plus difficile et la plus hardie, celle où le public attendait le poète avec le plus de curiosité et d'anxiété, c'est assurément la scène de la dispute entre Électre et sa mère. Il me paraît que la façon dont la comprennent les commentateurs[2], et notamment M. Kaibel, le plus récent d'entre eux, devrait être modifiée en plusieurs points importants. Je crois donc utile de donner une analyse de la scène, en la mettant en rapport avec la conception générale du drame que je viens d'indiquer.

Au moment où Clytemnestre entre en scène (v. 516), le caractère d'Électre est parfaitement connu. Elle est tout entière dominée par la haine que, suivant l'expression du poète, elle a distillée en elle-même contre sa mère pendant si longtemps : Μῖσός τε γὰρ παλαιὸν ἐντέτηκέ μοι (1311). Sa conscience n'a pas besoin de l'oracle du dieu de Delphes pour oser inviter sans cesse Oreste à l'œuvre de vengeance (303, 455, etc.)[3]. En attendant, elle s'entête opiniâtrement

[1] *Oreste*, 1207. Il est vrai qu'un peu auparavant (vers 72) Hélène avait traité Électre de vieille fille.

[2] L'analyse la plus fine est de beaucoup celle de M. Vahlen (*article cité*). Mais la scène n'est examinée que dans ses rapports avec celle d'Euripide, et le point essentiel que je veux faire ressortir n'a pas été traité.

[3] Ce n'est pas Égisthe seul qu'elle veut voir frapper. Si elle ne parle pas devant Chrysothémis (957) de la vengeance à tirer de sa mère, c'est simplement par habileté oratoire. Partout ailleurs ses imprécations s'adressent également aux deux meurtriers (206, 245, et plus loin 1154).

dans sa douleur bruyante, elle se torture elle-même pour troubler le repos de ceux qu'elle hait (355). Quiconque ne veut pas s'associer à ses ressentiments lui est odieux (391, cf. 1052). Elle nierait les dieux si leur lente justice tardait plus longtemps encore à châtier les criminels (249)[1]. Incessamment hantée par le souvenir de son père assassiné, c'est de lui seul qu'elle veut être la fille. Sa malice lui a suggéré des raisons scientifiques pour nier que l'enfant soit véritablement la création de la mère (341, cf. 1412). Elle n'emploie jamais, en parlant de Clytemnestre, le nom de μήτηρ que pour avoir l'occasion d'affirmer que sa conduite la rend indigne de ce titre et pour le lui dénier (97, 273[2]; cf. plus loin 790, 1146). C'est une injure pour Chrysothémis d'être la fille de cette femme (366; cf. 1033). Clytemnestre est une λέγειαι γενναία γυνή (287)[3], une ἐχθρὰ γυνή (433)[4], la τλημονεστάτη γυνὴ πασῶν (439). Plus tard, Électre l'appellera δεσπότις (597), μήτηρ ἀμητώρ (1154, cf. 1194), et quand elle entendra ses cris d'agonie, simplement τις : quelqu'un que je sais. Elle ne peut prononcer le nom de μήτηρ sans le faire suivre immédiatement de l'affirmation de sa haine (261, 1311)[5].

Les dieux n'ont point exaucé le vœu pieux de l'Électre des *Choéphores* (134) :

Αὐτή τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺ
μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν.

Sophocle le lui fait avouer à elle-même dans des vers que l'on n'a

[1] Comparez l'indécision pieuse de l'Électre des *Choéphores*, 115. — Nous citons partout les vers d'Eschyle d'après l'édition de Kirchhoff.

[2] Ce vers 273 rappelle le vers 182 des *Choéphores*, avec cette différence que l'Électre de Sophocle parle de toutes choses αἰσχύνης ἄτερ. Les vers 272-276 ont particulièrement pour objet de nous montrer chez Électre l'état d'esprit qui expliquera l'inconvenance de son langage vis-à-vis de sa mère.

[3] Les commentateurs ne se seraient pas donné tant de peine pour mal expliquer cette expression, s'ils avaient songé à rapprocher le vers 592 (prononcé par le chœur) de l'*Agamemnon*, dont elle est une réminiscence ironique.

[4] Ici encore, la tournure mitigée de l'Électre d'Eschyle (*Choéphores*, 82) a été brutalement renforcée.

[5] Semblablement, Égisthe n'est pas appelé, comme chez Euripide (270, 326, 984, etc.), ὁ μητρὸς πόσις, mais il est toujours désigné injurieusement : κοινολεχής 97, ὁ κλεινὸς νυμφίος 300, ὁ σύννομος 600, etc. Euripide, à qui il ne déplaisait pas de rappeler sans cesse l'inconvenance du sujet, affecte de faire prononcer le mot de μήτηρ par Électre avec le naturel d'une Chrysothémis (281, 647, 968, 1006, 1055, etc.). La Clytemnestre de Sophocle ne pourrait pas non plus appeler la fille qui la renie παῖ ou τέκνον, comme le fait celle d'Euripide (1057, 1102, 1106, 1123).

point songé à rapprocher de ceux d'Eschyle, malgré l'évidence de l'allusion (307):

> Ἐν οὖν τοιούτοις οὔτε σωφρονεῖν, φίλαι,
> οὔτ' εὐσεβεῖν πάρεστιν· ἀλλ' ἐν τοῖς κακοῖς
> πολλή 'στ' ἀνάγκη κἀπιτηδεύειν κακά[1].

Ces vers terminent un discours où elle a plaidé les circonstances atténuantes pour son manque de retenue (254). Dans la guerre à mort qu'elle fait à sa mère, sacrifiant à sa haine toute autre considération, la fille d'Agamemnon ne dément pas le sang de Clytemnestre, comme elle sera amenée elle-même à le reconnaître au terme de l'un de ses emportements (609).

Ordinairement, on tient enfermée cette exaspérée dans le palais; on médite même de l'emprisonner (381)[2] pour ne plus entendre ses imprécations. Profitant de l'absence d'Égisthe, elle s'est échappée pour venir crier sur la place publique les hontes et les crimes des siens. C'est à ce moment que Clytemnestre la surprend. Que vont se dire ces deux femmes ?

Le caractère de Clytemnestre était indiqué d'avance à Sophocle et à ses spectateurs par l'*Agamemnon* et par les *Choéphores*. Il faut s'entendre sur le cynisme qu'on lui prête d'ordinaire. Un cynique brave l'opinion publique ; au fond Clytemnestre, en vraie femme, a de l'opinion un souci extrême. La grande faute qu'elle veut faire commettre à Agamemnon dès son retour, c'est de scandaliser l'opinion (*Ag.*, 901). C'est que, dans son for intérieur, elle pense comme lui : φήμη γε μέντοι δημόθρους μέγα σθένει (*Ag.*, 902). Elle avoue son crime et même elle s'en vante; mieux encore, chez Sophocle, elle en célèbre la date comme un pieux anniversaire (277). Mais quel autre moyen aurait-elle de l'expliquer devant l'opinion, sinon de le transformer ouvertement en un glorieux acte de justice ? Cette grande comédienne est θρασύστομος (*Ag.*, 1353) par nécessité. Son cynisme est calculé et

[1] Le rapprochement que nous faisons suffit à préserver ces vers des corrections qu'on a voulu leur infliger. Il n'est pas en contradiction avec un autre rapprochement que l'on a déjà fait avec raison, celui du vers 249. La sérénité et la piété d'Électre ne résistent pas au spectacle de l'impunité de ses ennemis.

[2] Pourquoi M. Kaibel veut-il que cette menace ne soit pas sérieuse? Elle doit montrer précisément combien sont devenus intolérables les rapports réciproques. De plus, elle sert à instruire le spectateur du sens, non point vague, mais très précis, qu'il faudra donner à la menace que fait Clytemnestre elle-même au vers 627.

prémédité ; elle se confesse afin de s'absoudre. Car elle n'entend pas qu'on conteste sa version, qui doit être acceptée une fois pour toutes comme une justification suffisante. Une fois sa haine assouvie sur Agamemnon, on la voit immédiatement s'appliquer à regagner l'opinion (*Ag.*, 1626 suiv.), affirmer que c'est la fin de la série des crimes dans la famille des Atrides (*Ag.*, 1537 suiv.). Son mot d'ordre sera désormais de cacher les hontes passées et d'éviter de nouveaux scandales : μηδαμῶς... ἄλλα δράσωμεν κακά (*Ag.*, 1625).

Ces traits, tous empruntés à Eschyle et familiers aux spectateurs de Sophocle, doivent être présents à l'esprit pour comprendre notre scène. Sans Électre et sans l'effroi que lui causent les menaces d'Oreste, Clytemnestre, appuyée sur Égisthe, pourrait croire son crime oublié, et mener la vie heureuse dont elle s'était tracé le programme dans le derniers vers de l'*Agamemnon*. Ce n'est pas par plaisir ni par cruauté inutile qu'elle tient Oreste éloigné et qu'elle maltraite Électre. C'est par nécessité et par souci pour sa propre sécurité, à cause de la δύσνοια qu'elle craint chez l'un, de la λύπη πικρὰ dont la tourmente l'autre (654). Ces deux enfants conjurés sont l'effroi de sa vie (780), Électre surtout, qui boit journellement le plus pur de son sang (785). Chrysothémis — et il en est de même évidemment de sa sœur Iphianassa (157) — trop simple fille pour s'ériger en justicier, est traitée par sa mère en enfant gâtée (360-363) ; il ne tiendrait qu'à Électre d'avoir le même sort (394), si elle ne préférait se faire le bourreau de soi-même (217, 354)[1] : protestation irréconciliable qui fait la grandeur et l'héroïsme de l'inflexible vierge. Mais poussez jusqu'à la parodie cet état d'esprit sublime chez Sophocle. Vous aurez l'Électre d'Euripide avouant qu'elle va puiser elle-même de l'eau à la fontaine pour se rendre intéressante en irritant les dieux contre ses ennemis (55 suiv.), et se décernant elle-même l'épithète d'ἀθλία comme un titre de gloire que lui reconnaissent les citoyens de Mycènes (118, cf. 366).

Électre, que la haine rend clairvoyante, a pris soin, avant l'arrivée de sa mère, de préparer contre elle cette opinion qu'elle tient tant à conquérir[2]. Cette femme fière est une hypocrite, qui, dans l'inti-

[1] Cet état exact des rapports réciproques est expressément et à dessein exposé tout au long par Euripide, *Électre*, 1112-1121.

[2] Ce trait du caractère de la reine a été finement observé et utilisé par Euripide ; cf. *Électre*, 30, 1013.

mité et seule à seule avec les siens, se laisse aller à toutes sortes d'injures, de fureurs et de menaces contre sa fille (287 suiv.).

Clytemnestre ne s'y trompe pas. Son premier mouvement, en surprenant sa fille sur la place publique, ne sera point, à coup sûr, un mouvement de joie, comme l'a pensé M. Kaibel. Ce sera de l'irritation à la pensée qu'elle vient d'être diffamée devant les matrones Mycéniennes. Elle saisit l'occasion de confondre une bonne fois sa fille, en lui opposant devant le chœur la justification avec laquelle elle a su satisfaire sa conscience. Les paroles des deux femmes seront donc calculées en vue de l'impression à produire sur le chœur. Ce point est très important. Il n'a été signalé, à ma connaissance, que par M. Vahlen.

« Te voilà donc[1], dit Clytemnestre, de nouveau lâchée en public contre moi. En effet, Égisthe est absent, et de moi tu n'as cure, bien que tu me représentes comme étant si féroce. Loin de songer à t'attaquer, j'ai bien assez de me défendre contre tes perpétuelles injures. C'est toujours le même prétexte, le meurtre de ton père. Eh bien, oui, je l'ai tué : καλῶς | ἔξοιδα· τῶνδ' ἄρνησις οὐκ ἔνεστί μοι (527). » Ces mots remettent devant notre pensée la Clytemnestre d'Eschyle : οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι (*Ag.*, 1334). A partir d'ici, Clytemnestre va reproduire, en les fortifiant et en les appropriant à la situation, les arguments qu'elle avait déjà fait valoir chez Eschyle : le meurtre d'Agamemnon est un juste châtiment du sacrifice d'Iphigénie. Calomnies donc que les deux reproches que fait Électre à Clytemnestre d'être une mère barbare et une épouse criminelle ! La reine conclut avec fierté qu'elle est contente de ses actes : « Il ne faut blâmer autrui qu'à bon escient » (551).

La réponse d'Électre tend tout d'abord à détruire devant le chœur la prétention de Clytemnestre d'être toujours vis-à-vis d'elle simplement sur la défensive : « Cette fois-ci, tu ne diras pas que c'est moi qui ai lancé les premiers propos amers » (552), et, avec une déférence simulée, elle demande la permission de répondre.

Après que Clytemnestre, trompée par cette modération, a donné son assentiment, Électre commence. « A lui seul, ton aveu d'avoir tué mon père est une suprême infamie, que ce soit ou non avec

[1] Je n'ai pas besoin de prévenir que, pour tous les passages de notre scène, je commente et j'explique à dessein au lieu de traduire.

justice. Mais je veux te dire que, bien loin d'avoir songé à faire justice, tu ne l'as tué que pour plaire à un lâche, qui est maintenant ton amant » (558-562).

Ainsi se trouve indiqué le double objet du discours : 1° une réfutation, faite elle-même à un double point de vue, de la thèse de Clytemnestre ; 2° l'accusation qu'Électre prétend opposer à la défense de sa mère. Alors que, tout d'abord, pour obtenir le droit de parler (555), Électre feignait ironiquement de vouloir maintenir le débat sur le terrain où Clytemnestre l'avait placé, elle se met tout à coup à brandir le trait qui menace son ennemie dans les fibres les plus sensibles de son orgueil. Elle va le tenir suspendu, laisser espérer qu'il ne partira pas, en attendant qu'elle le lance tout à l'heure avec un redoublement de cruauté.

Elle revient donc au premier point, et elle introduit la discussion par une nouvelle injure, pleine de raffinement : « Demande à Artémis pourquoi elle a mis mon père dans la nécessité d'immoler sa fille à Aulis. Mais Artémis ne peut rien avoir à faire avec toi[1]. C'est moi qui vais parler. » Ici Électre, feignant la personne bien informée (566 ὡς ἐγὼ κλύω[2]), raconte pour le chœur (d'après les *Chants Cypriens* et *Ag.*, 127 suiv., 187 suiv.) une version qu'elle oppose à celle de sa mère et qui doit excuser son père (566-576).

L'argumentation n'est pas très forte, mais Électre ne tient pas particulièrement à s'attarder sur ce terrain choisi par sa mère. Elle trouve toute cette discussion inutile, car la version de sa mère fût-elle vraie, celle-ci n'oserait pas en conclure qu'elle a puni à bon droit le meurtre par le meurtre, puisqu'elle proclamerait ainsi la légitimité du meurtre contre elle-même (577-583).

Les commentateurs n'ont point saisi que, de cette façon, Électre a développé tour à tour inversement les deux points de la première partie de sa proposition : ton aveu du meurtre est infâme εἴτ' οὖν

[1] Vers 565 κείνης γὰρ οὐ θέμις μαθεῖν. M. Kaibel a eu tort de ne point admettre l'excellente explication proposée pour ce vers par M. de Wilamowitz : Artémis, la pure déesse, ne peut avoir de rapport avec la criminelle adultère qu'est Clytemnestre. On verra plus loin que la nouvelle invocation d'Artémis (626) a également une portée toute différente de celle que lui a donnée M. Kaibel.

[2] Rapprochez le vers 1068 de l'*Électre* d'Euripide où, dans une situation identique, Électre fait également la personne bien informée : οὐ γὰρ ὡς ἐγὼ σ' ἴσασιν εὖ. — Sophocle devait naturellement prêter aux deux femmes des versions contradictoires Ni l'une ni l'autre ne sont entièrement de bonne foi : ceci pour répondre à la querelle que M. Kaibel semble faire à Sophocle à propos de ce passage.

δικαίως εἴτε μή. Elle démontre le μὴ δικαίως dans les vers 566-576, et l'infamie de l'acte de Clytemnestre résulte nécessairement de son injustice. Vient ensuite le εἴτε δικαίως : admettre la justice du meurtre est encore une honte pour Clytemnestre, puisque cela implique sa propre condamnation (577-583). Euripide, lui, avait compris le raisonnement, puisqu'il fait dire au chœur, après un plaidoyer analogue de Clytemnestre : Δίκαι' ἔλεξας· ἡ δίκη δ' αἰσχρῶς ἔχει (*Él.*, 1051).

Électre arrive enfin à la partie positive de son discours. Elle ne réfute plus, elle attaque ; elle reprend le trait cruel qu'elle a réservé au début, et elle ne cessera plus d'accabler son ennemie avec une hardiesse et une véhémence croissantes.

584 Ἀλλ' εἰσόρα μὴ σκῆψιν οὐκ οὖσαν τίθης.
Εἰ γὰρ θέλεις, δίδαξον ἀνθ' ὅτου τανῦν
αἴσχιστα πάντων ἔργα δρῶσα τυγχάνεις,
ἥτις ξυνεύδεις τῷ παλαμναίῳ, μεθ' οὗ
πατέρα τὸν ἀμὸν πρόσθεν ἐξαπώλεσας,
καὶ παιδοποιεῖς, τοὺς δὲ πρόσθεν εὐσεβεῖς
590 κἀξ εὐσεβῶν βλαστόντας ἐκβαλοῦσ' ἔχεις.
Πῶς ταῦτ' ἐπαινέσαιμ' ἄν ; ἢ καὶ τοῦτ' ἐρεῖς[1]
ὡς τῆς θυγατρὸς ἀντίποινα λαμβάνεις ;
αἰσχρῶς δ' ἐάν περ καὶ λέγῃς· οὐ γὰρ καλὸν
ἐχθροῖς γαμεῖσθαι τῆς θυγατρὸς ἕνεκα.

Le concubinage de Clytemnestre avec son complice, sa conduite à l'égard de son ancienne famille, voilà ce qui prouve que son amour adultère (562) est bien la cause du crime. La vie actuelle de Clytemnestre ne comporte que la même excuse que celle qu'elle a déjà donnée pour le meurtre : la mort de sa fille. Ici encore l'infamie de l'excuse est prouvée par l'antithèse sarcastique du dernier vers : le terme d'αἰσχρῶς, répété pour la troisième fois (559 et 586), montre que la coupable est toujours acculée à la même infamie. Il n'y a pas

[1] τοῦτ' comme Vahlen avec les manuscrits et non la correction ταῦτ' (Dobree, Jahn, Kaibel). C'est méconnaître le mouvement du débit que de voir avec Kaibel dans τοῦτο une epanalepsis du ταῦτα précédent. Après ἐπαινέσαιμ' ἄν, il y a une pause, un changement du ton qui d'indigné devient ironique, et τοῦτ' reprend le ξυνεύδειν τῷ παλαμναίῳ. Au surplus, mon rapprochement avec le passage des *Choéphores* qu'on va lire plus loin assure définitivement le τοῦτο.

un mot de trop ni un terme à changer dans tout ce discours d'Électre, qui est un morceau classique[1].

Mais ce qu'il faut surtout y remarquer, c'est la crudité, la hardiesse, l'inconvenance à la fois dans les termes et dans les idées : αἴσχιστα πάντων ἔργα δρῶσα — ξυνεύδεις — παιδοποιεῖς —, et l'idée qu'éveillent ce τοῦτο (ξυνεύδειν) et ce ἐχθροῖς γαμεῖσθαι opposés à τῆς θυγατρός. Dans le terrible dialogue des *Choéphores* entre Oreste et Clytemnestre, le fils n'avait osé dire rien de tel à sa mère.

ORESTE

Tu m'as vendu honteusement[2], moi le fils d'un père libre.

CLYTEMNESTRE

Où donc est le prix que j'ai reçu pour cette vente?

ORESTE

910 Αἰσχύνομαί σοι τοῦτ' ὀνειδίσαι σαφῶς.

Le prix est le même que chez Sophocle, qui s'est certainement ici souvenu de ces vers[3]. Mais Oreste rougit d'accuser ouvertement sa mère de luxure. La rancune d'une femme qui veut à tout prix accabler son ennemie ne connaît point ces scrupules. Électre prononce les paroles les plus outrageantes et les plus inouïes qu'une fille puisse adresser à sa mère. Autant de paroles, autant de flèches qui vont droit à la fierté de Clytemnestre. Lorsqu'elle s'est engagée dans la discussion devant le chœur, celle-ci n'a point pu s'attendre à une pareille audace chez la vierge qu'est sa fille. Électre doit savourer la stupeur et la confusion de sa mère. Dès ce moment elle est victorieuse, mais elle a payé cher son triomphe. Les héroïnes indomptables de Sophocle marchent à leur but sans plus avoir d'égard

[1] Outre que cette analyse montre combien ils sont indispensables au raisonnement, les vers 593 et 594, rejetés à tort par M. de Wilamowitz, ont en leur faveur la remarque très habile de M. Vahlen (*article cité*, p. 360) qu'Euripide a fait répondre Clytemnestre (*Électre*, 1046) au reproche qui s'y trouve indiqué.

[2] Au lieu de διχῶς des manuscrits, on peut lire indifféremment αἰσχρῶς avec Heath, ou αἰκῶς avec M. de Wilamowitz.

[3] Euripide s'en est souvenu également, *Électre*, 1090.

pour aucune chose humaine. Électre vient d'immoler sa pudeur à sa haine.

Dans l'ardeur de la lutte, elle n'a pas le sentiment de l'inconvenance de ses paroles ; elle ne voit là que des remontrances (νουθετεῖν 595), et s'imaginant réfuter le commencement du discours de Clytemnestre, elle a la singulière prétention de trouver mauvais que celle-ci ne les accepte pas de bonne grâce : « Ton éternel refrain est que j'insulte ma mère. Mais pour moi tu n'es pas une mère, tu es un tyran ; c'est à toi et à ton amant que je dois ma vie de misère, et Oreste le lamentable exil où il languit » (596-602). Notez que tout ce que vient de dire Électre n'explique que trop les rigueurs de sa mère ; et, quant à Oreste, il vit heureux dans une cour étrangère [1], menant un train princier qui lui permet de briller au premier rang dans les réunions hippiques de la noblesse. Mais Sophocle sait bien que la vérité psychologique demande que l'on mette tout le contraire de la bonne foi dans l'explosion de haine d'une femme déchaînée.

La fin n'est plus qu'une succession de menaces et d'invectives furieuses. « Tu m'accuses d'élever dans Oreste un vengeur ; c'est vrai, je le ferais si je le pouvais. En retour, crie partout tant que tu voudras que je suis une fille perverse, cynique et impudente. Ces tares prouvent que je ne déshonore pas ton sang (603-609). »

Lorsqu'on lit et relit cette scène, on se convainc de plus en plus combien est erronée l'opinion qui veut que la tragédie grecque fût jouée avec une majesté tranquille et une tenue sculpturale. Électre devait débiter son acte d'accusation avec un mouvement et une véhémence extraordinaires, prenant tour à tour les tons de la méchanceté froide et cinglante, de l'ironie injurieuse, de la supériorité clairvoyante, de l'indignation écœurée, pour finir par un emportement de haine et de colère, où elle sait encore mêler l'habileté et le raffinement à la cruauté.

Le transport final d'Électre fait dire au chœur (610) :

Ὁρῶ μένος πνέουσαν· εἰ δὲ σὺν δίκῃ
ξύνεστι, τοῦδε φροντ.δ' οὐκέτ' εἰσορῶ.

« Je vois chez elle un déchaînement de fureur ; mais, quant à la

[1] C'est ce que dit le chœur 159, 160 ; il doit donc remarquer ici l'exagération d'Électre.

question de savoir si elle a pour elle la justice, je n'en distingue *plus* aucun égard. » Que veut dire ceci ? On avait pris le chœur pour juge d'un point de droit que l'on devait discuter devant lui. Or, depuis le vers 597, Électre ne discute plus, elle insulte et elle menace. Dans cette tempête d'invectives, le chœur ne voit plus qu'il soit tenu compte de la question de justice qui est en cause.

Pour montrer à quel point M. Kaibel, dans son commentaire d'ailleurs si rempli de science, s'est mépris sur l'interprétation de notre scène, il suffit d'indiquer la façon dont il a été amené à expliquer erronément ces deux vers du chœur. M. Kaibel est parti de l'idée, tout à fait fausse selon moi, que le discours d'Électre était plein de dignité et de chasteté (*vornehme Keuschheit*, p. 161). Dès lors il ne pouvait plus appliquer à Électre la remarque du chœur, et il l'a rapportée à Clytemnestre malgré toutes les difficultés qu'opposent la situation et les termes mêmes à cette interprétation. Les paroles du chœur s'appliquent tout naturellement à la personne qu'il vient de voir parler, et le οὐκέτι ne peut se comprendre avec le sens donné par M. Kaibel.

En réalité, quels doivent être maintenant les sentiments de Clytemnestre ? Est-ce l'indignation et la colère ? Sans doute, mais bien plus encore l'embarras, la gêne, l'humiliation et la confusion. Elle ne s'était pas attendue à ce que sa fille eût l'audace de faire ainsi brutalement, en public et devant elle-même, l'analyse des motifs impurs de son crime. Sur un pareil sujet, une mère ne peut entrer en discussion avec sa fille, ni lui rendre des comptes ; elle ne peut que crier à l'irrespect et à l'impudeur, et prendre à témoin l'opinion publique d'une conduite aussi inouïe (612) :

Ποίας δέ μοι δεῖ πρός γε τήνδε φροντίδος,
ἥτις τοιαῦτα τὴν τεκοῦσαν ὕβρισεν,
καὶ ταῦτα τηλικοῦτος ; ἆρα σοι δοκεῖ
χωρεῖν ἂν εἰς πᾶν ἔργον αἰσχύνης ἄτερ ;

Dans sa gêne, Clytemnestre saisit, en guise d'exorde, le mot φροντίς [1] que lui suggère le chœur : « Vous parlez d'égard ! Et moi,

[1] La reprise de ce mot, d'où M. Kaibel tirait argument, appuie donc mon interprétation.

quel égard dois-je donc avoir pour elle, qui a lancé de *tels* outrages (τοιαῦτα a l'accent) à sa mère, et cela *à l'âge qu'elle a?* (Si elle parle ainsi), ne croyez-vous pas qu'elle irait jusqu'à tout faire, sans aucune honte? »

Καὶ ταῦτα τηλικοῦτος : « *und das in so vorgeschrittenem Alter* » (c'est-à-dire si avancée en âge), dit M. Kaibel, d'accord en cela avec tous les commentateurs que j'ai pu consulter[1].

Eh bien, non, τηλικοῦτος n'a pas ce sens dans notre passage. *A l'âge qu'elle a* veut dire, dans la pensée de Clytemnestre, « n'étant encore qu'une jeune fille, se trouvant à l'âge où l'on est le plus obligée à la réserve et à la pudeur ». Τηλικοῦτος doit ajouter une circonstance qui aggrave l'impudence d'Électre ; or la maturité de l'âge serait une excuse[2]. Au lieu de la vieillir, Clytemnestre aurait plutôt la tendance de rajeunir sa fille, afin de mieux lui faire honte. Au surplus, si l'on veut préciser les années avec M. Kaibel, nous pourrions dire qu'Oreste en a dix-huit, et Électre vingt-cinq ou vingt-six. A cet âge-là, une jeune fille a-t-elle le droit d'être impudente ? Mais je crois que de tels calculs ne sont pas de mise avec les héroïnes tragiques. Elles ont et elles conservent toujours l'âge auquel il plaît au créateur de leur type de nous les présenter une première fois. Ni Hélène, ni Pénélope ne vieillissent pendant les nombreux lustres que durent la guerre de Troie et le retour des héros. Plus de quinze ans après la mort d'Agamemnon, Clytemnestre est encore la même femme impudique, éprise d'Égisthe, de qui elle a des enfants[3]. La Jocaste de l'*Œdipe-Roi* a simplement l'âge et le caractère de l'épouse d'Œdipe et de la mère d'Antigone, sans que le poète se soucie de calculer les années qu'elle devrait avoir comme mère de son mari et comme grand'-mère de sa fille. Dans notre pièce, Électre a l'âge d'Antigone ; pour être des caractères fermes, et non pas des ingénues comme Chrysothémis et Ismène, elles ne sont pas moins de vraies jeunes filles[4]. Antigone est aimée par Hémon jusqu'au suicide, et, si

[1] M. Kaibel raisonne comme suit : « *El. steht ihrer Mutter an Jahren nicht mehr nach als in der Natur der Dinge liegt, sie mag jünger sein als Iphigeneia, ist aber um vieles älter als Orest, den sie als Knaben bei Seite geschafft hat.* »

[2] On sait que τηλικοῦτος est une *vox media*. Il a, par exemple, le sens de *si jeune* comme ici, *Antigone* 767.

[3] Sophocle, *Électre*, 589 ; cf. Euripide, *Él.*, 626.

[4] Il est caractéristique qu'Euripide (*Oreste*, 72) ridiculise Électre à cause de son long célibat. C'est que sa sophistique connaît bien les moyens de détruire les types légendaires.

Sophocle n'a pas montré Pylade amoureux d'Électre, c'est pour des raisons que j'ai indiquées plus haut et qui n'ont rien à voir avec l'âge de l'héroïne.

Électre doit concéder que son langage est indécent et qu'elle en rougit :

μανθάνω δ' ὀθούνεκα
ἔξωρα πράσσω κοὐκ ἐμοὶ προσεικότα.

Le mot ἔξωρα[1] aurait dû empêcher toute erreur sur le sens de τηλικοῦτος : ἔξωρα, c'est-à-dire οὐ κατὰ τὴν ἐμὴν ὥραν, comme le dit le scholiaste, mieux encore οὐ τηλικαύτῃ προσεικότα : « qui ne conviennent pas à la jeune fille que je suis, » comme le dit Sophocle lui-même bien compris. Mais Électre n'a pas sacrifié tout scrupule de langage pour ne pas tirer parti de son audace. Ce sont tes actes (τὰ σὰ ἔργα), dit-elle, qui me font agir ainsi : αἰσχροῖς γὰρ αἰσχρὰ πράγματ' ἐκδιδάσκεται (621).

Remarquons ces deux αἰσχρά : c'est la cinquième fois que ce mot revient dans la bouche d'Électre, qui l'applique sans cesse à sa mère, comme la marque même de sa flétrissure. Et, sans vouloir tout analyser, — car chaque mot porte comme un dard — remarquons aussi le τὰ σὰ ἔργα. Ce mot a été jeté dans la discussion tout à l'heure par Clytemnestre (615). Électre le reprend avec cette nuance d'αἰσχρόν, d'acte honteux, que lui a donnée sa mère, et elle va s'en servir pour la harceler.

Clytemnestre avait espéré faire taire Électre en la rappelant à la décence. Au contraire, celle-ci, voyant qu'elle a frappé juste, a retourné le fer dans la plaie. Malgré la contrainte qu'elle s'impose devant le chœur, la reine commence à laisser voir sa colère :

Ὦ θρέμμ' ἀναιδές, ἦ σ' ἐγὼ καὶ τἄμ' ἔπη
καὶ τἄργα τἀμὰ πόλλ' ἄγαν λέγειν ποιεῖ.

Électre redevient de plus en plus calme, maîtresse d'elle-même, subtile et raffinée à mesure qu'elle a la joie de voir son ennemie

[1] Je ne crois pas qu'on rencontre ce mot avant Sophocle, qui l'a peut-être frappé pour la circonstance.

perdre son sang-froid. « Par le fait même que c'est toi qui commets l'acte (τοῦργον, l'acte impur), dit-elle en ricanant, c'est toi aussi qui le dit. Les actes vont eux-mêmes chercher les paroles (624-625). » Cette réplique est une nouvelle impudeur. Ici seulement, Clytemnestre, poussée à bout par tant d'audace, s'oublie tout à fait; elle s'emporte, elle jure et menace :

Ἀλλ' οὔ, μὰ τὴν δέσποιναν Ἄρτεμιν, θράσους
τοὐδ' οὐκ ἀλύξεις, εὖτ' ἂν Αἴγισθος μόλῃ.

Les commentateurs[1] n'ont pas saisi la raison de cette invocation d'Artémis dans la bouche de Clytemnestre.

Celle-ci l'invoque tout simplement parce que c'est la déesse virginale qu'il convient de prendre à témoin du châtiment que mérite l'impudence de la jeune fille. Artémis est ainsi invoquée trois fois (cf. 565) dans notre drame, et chaque fois en sa qualité de protectrice des vierges et d'ennemie des femmes impures[2]. Aux vers 1239 suivants, Électre jurera par Ἄρτεμιν τὰν αἰὲν ἀδμήταν qu'elle ne craint pas Clytemnestre et ses femmes περισσὸν ἄχθος ἔνδον γυναικῶν ὂν αἰεί[3].

La réponse d'Électre est un insolent cri de victoire :

Ὁρᾷς; πρὸς ὀργὴν ἐκφέρῃ, μεθεῖσά μοι[4]
λέγειν ἃ χρῄζουμ' οὐδ' ἐπίστασαι κλύειν.

Enfin elle a réussi à provoquer chez sa mère l'explosion de colère désirée, et elle triomphe de la violation d'un pacte dont elle a abusé avec la plus insigne mauvaise foi. Clytemnestre reprend

[1] M. Kaibel dit : *Der Klyt. lag zudem hier, wo sich alles um Aulis handelt, keine Göttin näher als die Herrin Artemis* (πότνια θηρῶν) : *so wahr ihrem Geschoss kein Jagdwild entgeht, so wahr Agam. ihr hat Busse leisten müssen, so wirst auch du meiner Rache nicht entgehen.*

[2] Il est inutile d'énumérer les nombreux passages (par exemple, Eschyle, *Suppliantes*, 132), où Artémis apparait comme protectrice de la pureté des jeunes filles.

[3] Ce dernier passage doit être considéré pour interpréter les vers 1368 suivants. Il prouve bien (contre M. Kaibel) que τούτοις du vers 1370 désigne les femmes et le reste de la valetaille avec lesquels Clytemnestre est μόνη (1368) dans le palais. Les σοφώτεροι ἄλλοι sont Égisthe et ses hommes.

[4] Comparez le vers 1121 de l'*Électre* d'Euripide, où la similitude du tour semble choisie pour mieux faire voir la façon différente dont Euripide veut juger la situation.

tout de suite son sang-froid et sa dignité, mais il est trop tard. Elle voit elle-même que son éclat a été l'aveu de sa défaite et que sa fille, à force de cruauté et d'audace, l'a entraînée à démentir l'attitude qu'elle voulait se donner devant le chœur[1]. Elle brise l'entretien, avec l'assentiment ironique d'Électre (630-633).

∴

L'art n'a jamais composé pour le théâtre de chef-d'œuvre plus hardi que cette scène. Comparez la réserve embarrassée d'Oreste (*Choéphores*, 910)[2], que j'ai déjà rapprochée, et voyez ce qu'Hamlet dit à sa mère dans une situation analogue. Une pareille scène ne se fait accepter qu'à force d'être imposée invinciblement par la logique des caractères et des situations. Nous l'admirons en frissonnant chez Sophocle, parce que nous sentons qu'elle est vraie; toute la psychologie d'Électre a été combinée en vue de rendre naturel et inévitable le scandale de sa discussion avec sa mère. Après Sophocle, le secret d'appeler l'intérêt sur d'aussi terribles héroïnes a été perdu.

Euripide déjà, en cela plutôt moraliste qu'artiste, n'acceptait plus que la vérité psychologique autorisât de telles hardiesses. A cet égard, sa critique confirme absolument l'interprétation que nous avons donnée de la scène de Sophocle. Il fait dire à son Électre au début de l'*Oreste* (25 suiv.) :

ἡ (μήτηρ) πόσιν ἀπείρῳ περιβαλοῦτ' ὑράσματι
ἔκτεινεν· ὧν δ' ἕκατι, παρθένῳ λέγειν
οὐ καλόν· ἐῶ τοῦτ' ἀσαφὲς ἐν κοινῷ σκοπεῖν.

[1] Plus loin (766-787), après le récit de la mort d'Oreste, Clytemnestre éprouve tout d'abord une sincère émotion maternelle pour revenir bientôt à la pensée de ses griefs à l'égard de ses enfants conjurés contre sa vie, et pour exprimer le soulagement d'avoir enfin recouvré sa sécurité. Immédiatement Électre se venge en faisant de nouveau honte à sa mère de sa conduite, en présence du chœur (790) : tel est le sens du ἀρ' ἔχει καλῶς *scil.* αὐτῇ; = sans ironie οὐκ ἔχει αἰσχρῶς; le vers 593 montre que οὐ καλόν est un équivalent de αἰσχρόν. La tournure avec καλῶς a été choisie pour permettre à Clytemnestre de jouer sur les mots dans sa réponse. (Explication différente chez Kaibel et les autres commentateurs).

[2] MM. Berlage et de Wilamowitz, en marquant d'athétèse avec raison les vers (899 900) des *Choéphores*, ont bien vu qu'ils étaient dignes tout au plus d'un Oreste à la manière d'Euripide.

Écoutons-la encore parlant au cadavre d'Égisthe dans l'*Électre* (945) :

> Τὰ δ' εἰς γυναῖκας, παρθένῳ γὰρ οὐ καλὸν
> λέγειν, σιωπῶ, γνωρίμως δ' αἰνίξομαι.

Ce serait une tâche amusante et facile [1] de montrer combien l'intention critique est incessante dans l'*Électre* d'Euripide, au grand détriment d'ailleurs de la vérité dramatique. Celle-ci a souffert visiblement de préoccupations étrangères au sujet. Les héros sont amusants, si l'on veut ; ils ne sont aucunement tragiques. Je me refuse à accorder quelque vérité et quelque vie à cet Oreste et à cette Électre, occupés à persifler tour à tour leurs émules d'Eschyle et de Sophocle, ou à se faire les porte-voix des théories modernes et égalitaires d'Euripide. Clytemnestre n'est plus la terrible Tyndaride, c'est déjà la coupable quelque peu repentie, la mère malheureuse et conciliante, la bonne Clytemnestre enfin que nous reserviront toutes les imitations modernes indistinctement. M. Weil dit fort bien qu'Euripide a voulu « en quelque sorte introduire la démocratie dans les vieilles légendes, en faisant d'un simple paysan l'honnête homme de sa tragédie ». Héros bien démocratique et mélodramatique en effet que cet αὐτουργός, « ce travailleur » comme on dirait aujourd'hui, honnête, hospitalier, continent, sentencieux, bucolique, et par-dessus le marché, tout pauvre qu'il est, aussi noble que les plus riches seigneurs, pour la raison péremptoire que ses ancêtres sont Mycéniens (35 suiv.) : c'est ainsi que le dernier rustre de la Diacrie, par le fait même qu'il est Athénien, participe à l'autochthonie et à l'εὐγένεια des glorieux Érechthides. Ce sont là des moyens de succès, en somme d'ordre assez peu relevé, et qu'aurait dédaignés le pur souci de l'art d'un Sophocle. Patin, qu'il y a toujours profit à relire, a caractérisé on ne peut mieux la pièce, en employant les mots de *bucolique* et de *feuilleton spirituel*.

La scène entre la mère et la fille, parallèle à celle de Sophocle, a été analysée avec beaucoup de goût littéraire par M. Vahlen. Il a fait voir que Clytemnestre, dans son discours de défense, tient

[1] Il n'y aurait pour cela qu'à développer la courte et précise analyse de M. Weil.

compte de la réponse qu'avait faite Électre chez Sophocle. Elle convient que le sacrifice d'Iphigénie n'aurait point suffi à la déterminer à tuer son époux (1031). Elle ajoute une seconde excuse, l'outrage qu'avait fait Agamemnon à ses droits d'épouse en ramenant sa concubine Cassandre sous le toit conjugal. L'argument provient d'Eschyle, mais Euripide part de là pour débiter les étrangetés les plus quintessenciées de sa sophistique. Il nous sert une tirade sur les droits de la femme et sur l'égalité des sexes : pourquoi, si le mari prend une maîtresse, la femme ne prendrait-elle pas un amant? (1035-1040). Puis, renversant la situation et les rôles avec une invraisemblance et une similitude comiques, la reine fait la supposition que Ménélas aurait été enlevé au lieu d'Hélène, et qu'elle-même, pour sauver l'époux de sa sœur, aurait tué Oreste comme Agamemnon a tué Iphigénie pour sauver la femme de son frère ; la vengeance qu'Agamemnon aurait alors, à bon droit, exercée sur elle, pourquoi, en bonne logique, dénie-t-on à elle-même le droit de l'avoir exercée sur Agamemnon [1] ?

Dans sa réponse, Électre, prévenue ainsi par Clytemnestre, ne lui oppose pas l'infamie de ses relations présentes avec Égisthe. Euripide aura la malice de lui prêter tout d'abord une observation bien digne de la fille acariâtre qui s'est trouvée tout le temps devant nous si malheureuse d'être mal mariée, mal parée, mal vêtue et mal coiffée (184 suiv., 241, 247, 304 suiv.), tandis que sa mère vit dans le luxe et dans la richesse (315 suiv., 1004 suiv.). Elle reproche à sa mère de s'être toujours montrée coquette (1071) :

> ξανθὸν κατόπτρῳ πλόκαμον ἐξήσκεις κόμης

et elle lui fait la leçon à ce sujet avec un pédantisme qui est bien dans le caractère de l'insupportable petite personne qu'Euripide a voulu nous présenter (cf. 348, 404 suiv., 524 suiv., 921 suiv.). Naturellement, la pruderie de cette Électre ne se risque pas à prononcer les termes crus et hardis de l'héroïne de Sophocle, et je puis arrêter

[1] Je crois que l'idée mère de toute cette argumentation bizarre se trouve dans les *Choéphores* (911). A la demande que lui fait sa mère d'apprécier avec une juste réciprocité les fautes du mari et de la femme, Oreste (912) répond en somme ce que va dire le chœur d'Euripide (1052), et ce qui est l'éternelle réponse en pareil cas : « Ce n'est pas la même chose. » — Il est pénible de voir que la toute récente édition critique de l'*Électre* d'Euripide (Wecklein, Teubner) continue à marquer inutilement d'athétèse un grand nombre de vers dans cette scène et dans beaucoup d'autres passages.

ici mes rapprochements avec Euripide, qui avaient surtout pour but de conduire à la constatation de cette divergence.

J'ai parcouru un bon nombre des pièces que les imitateurs modernes ont tirées du sujet de l'Électre. « Pour se conformer à nos mœurs et nous toucher davantage, » tous ont rendu, comme le dit Voltaire à propos de son *Oreste*, « Électre moins féroce avec sa mère et Clytemnestre moins farouche avec sa fille. »

A l'égard de la mère, Euripide avait commencé cette réhabilitation, qui atteint un achèvement presque plaisant pour le critique historien dans la *Clytemnestre* d'Alexandre Soumet (1822, d'après Alfieri) : chez celui-ci, la reine d'Argos, repentante et purifiée, nous est présentée comme une sorte de martyre de l'amour maternel! La férocité d'Électre, qu'Euripide n'avait outrée que pour les besoins de sa polémique, est également de plus en plus atténuée. Dans la préface de sa tragédie d'*Électre* (1708), Crébillon, que l'horrible cependant n'effrayait pas d'ordinaire, ne se gêne point pour dire que « le caractère d'Électre a dans Sophocle plus de férocité que de véritable grandeur », et il le tempère par l'innovation judicieuse qui consiste à rendre Électre amoureuse du fils d'Égisthe, de même que la fille de celui-ci est éprise d'Oreste!

Parmi toutes ces tragédies oubliées, je veux donner encore une mention à l'*Électre* du baron de Waleff, gentilhomme Liégeois[1]. Ce n'est point, d'ailleurs, la plus mauvaise. Il y a introduit (acte I, scène III) une sorte de traduction de la dispute de Sophocle. Mais, tandis que les autres développements sont reproduits à peu près intégralement, voici ce que deviennent les invectives d'Électre contre l'inconduite de sa mère :

> Ma sœur n'eut point de part à ce grand parricide,
> C'est Égisthe, c'est lui, c'est l'amour d'un perfide,
> Qui, vous faisant saisir un prétexte si vain,
> Arma contre mon père et l'une et l'autre main.

Ces quatre vers sont ce que j'ai trouvé encore de plus hardi parmi les imitations françaises de la scène immortelle de Sophocle!

Léon PARMENTIER.

Liège, juin 1898.

[1] Elle fait partie de ses *Œuvres*, 1731, cinq volumes in-8°, et elle a été imprimée séparément en 1734, in-8° (à Liège, chez Guillaume-Ignace Broncart et Jean-Philippe Gramme).

LA SCULPTURE DANS LE TEMPLE GREC

LES PLACES QU'ELLE Y OCCUPE ET LES EFFETS DU CONCOURS QU'ELLE PRÊTE A LA DÉCORATION DE L'ÉDIFICE

I

Il n'est pas d'esprit cultivé qui ne sache que l'architecte grec, dans les plus amples et les plus beaux des temples qu'il fut chargé de construire, n'a point manqué de faire appel au concours du statuaire; mais ce dont peut-être on ne se rend pas un compte exact, c'est l'originalité de la méthode qui a été suivie par l'ordonnateur de cette décoration sculpturale, c'est ce que celle-ci suppose de réflexion profonde ou, pour mieux dire, de vive intuition et de sentiment délicat des conditions et des nécessités du grand art. Les Grecs, ces tard-venus de la civilisation antique, n'ont pas été les premiers à s'aviser de répandre ainsi l'image de la vie sur tout ou partie des surfaces du bâtiment, pour faire servir cette image à représenter les actions mémorables et à célébrer la gloire du personnage, homme ou dieu, auquel l'édifice était consacré. En Egypte et en Assyrie, des milliers de figures s'offraient au regard dans le temple, dans le palais et dans la tombe, dans tous les monuments de la magnificence et de la piété royale. C'était des bas-reliefs taillés tantôt dans la pierre même du mur, tantôt dans les dalles qui servaient à celui-ci de revêtement; c'était des statues dressées dans les sanctuaires ou dans les somptueuses salles d'apparat; c'était aussi des colosses symboliques, qui montaient la garde auprès des

portes. Quelles qu'en fûssent la façon et la dimension, ces images avaient d'ailleurs le même caractère et jouaient le même rôle que celles dont se para le temple grec; comme celles-ci, elles mettaient en scène le dieu, le héros ou le roi, hôte idéal ou réel de la noble demeure; elles contribuaient ainsi, par de semblables moyens, à définir le caractère et l'expression générale du monument.

Il y a pourtant une différence, et elle est capitale. Dans les édifices de l'Egypte et de l'Assyrie, il n'y a point de places fixes assignées à ces effigies et à ces tableaux. Nous ne savons pour ainsi dire rien de l'aménagement intérieur du temple chaldéen et assyrien; mais le temple égyptien nous est mieux connu, et jamais, à aucune époque, parmi tant de cours, de galeries et de salles qui constituaient les grands temples de l'Egypte, il n'y a eu une pièce dont la destination spéciale fût de recevoir et d'abriter une statue d'une importance exceptionnelle, celle qui, représentant par excellence la divinité à laquelle le sanctuaire était consacré, aurait, plus que toute autre, provoqué un puissant et heureux effort de l'artiste. Les statues du dieu ou de la déesse étaient dispersées, quelquefois par centaines, dans toutes les parties de l'édifice ; il n'en était pas qu'une situation privilégiée mît hors de pair, en faisant d'elle l'objet propre du culte local et comme le centre organique de ce vaste et complexe ensemble. Quant aux bas-reliefs qui figuraient soit les épisodes divers des mythes nationaux ou de l'histoire contemporaine, soit des scènes de sacrifice et de consécration, en Assyrie comme en Egypte, le sculpteur les a répandus dans tous les champs que lui fournissaient les parois des massifs de la construction. Dans un monument tel que Louqsor ou Karnak, il n'y a, pour ainsi dire, pas un pan de muraille que ne revêtent ces dessins, où les mêmes personnages reparaissent toujours, parmi les inscriptions rituelles, avec des groupements et dans des poses qui ne varient guère. Il n'est pas jusqu'aux colonnes sur lesquelles posent les plafonds qui, elles aussi, ne soient, du haut en bas, couvertes de ces mêmes légendes et de ces mêmes images, qui s'étagent les unes au-dessus des autres et qui tournent avec le fût, de même qu'elles fuient devant l'œil sur les plans inclinés des gigantesques pylones. Il en était de même en Assyrie. Là les tableaux de bataille et de chasse, ceux qui représentaient les pompes royales et les hommages rendus à la divinité, se continuaient indéfiniment sur les murs des

salles, partout où l'artiste avait trouvé un espace vide sur lequel il pût appliquer la suite de cette tenture animée, de cette tapisserie d'albâtre ciselé.

Un pareil travail n'avait pu, de part et d'autre, s'entreprendre et s'achever sans quelque précipitation. Sur les pylones égyptiens, le constructeur n'a point cherché à dissimuler les joints, soit par le travail d'un appareil très soigné, soit par l'apposition d'un stuc; ces joints courent à travers les figures et les coupent comme au hasard[1]. Collées sur un grossier massif de briques crues, les dalles sculptées des palais de Sargon et d'Assurbanipal ne devaient pas non plus adhérer très fortement les unes aux autres par leurs bords latéraux; plus d'un écartement ne pouvait manquer de se produire à bref délai. Enfin, ni en Egypte, ni en Assyrie, ces tableaux n'avaient de cadre. Ils se succèdent, en Egypte, sur la paroi, en hauteur et en longueur, sans que rien les sépare les uns des autres, et, en Assyrie, on ne peut vraiment pas donner le nom de cadre à l'étroite bande lisse qui règne au-dessous et, parfois aussi, au-dessus des bas-reliefs. Ajoutez enfin que, dans certains palais, à Nimroud par exemple, les inscriptions forment une bande continue qui passe partout à la même hauteur sur le corps des personnages[2]. Le lapicide ne s'est pas inquiété de savoir ce que son ciseau attaquait, quelle partie de l'image venaient recouvrir ces lignes de caractères serrés.

Dans tout cet ensemble, malgré les hautes qualités d'exécution qui s'y révèlent et la richesse de l'aspect général, il y a ainsi quelque chose de diffus et de mal défini, je ne sais quel air de laisser-aller et de négligence.

II

C'est dans un tout autre esprit que l'architecte grec a conçu et réglé la décoration sculpturale de son temple. Veut-on se rendre compte, à première vue, du contraste des deux méthodes, on n'a qu'à comparer un temple dorique du v^e^ siècle, et particulièrement le Par-

[1] Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, t. I, *fig.* 13.
[2] *Histoire de l'Art*, t. I, *fig.* 4, 254, 303.

thénon, aux plus beaux édifices de Thèbes et de Ninive, à Karnak et au palais de Sargon. Le temple dorique est le chef-d'œuvre du génie plastique de la Grèce, la plus nationale, la plus originale de ses créations[1]; or, de tous les temples doriques, le Parthénon est certainement le plus complet, celui où le mode dont il relève a le plus largement usé de toutes les ressources qu'il comporte, celui notamment où l'architecte a demandé au sculpteur la collaboration la plus active; c'est le seul temple où le sculpteur se soit emparé de tous les champs que lui livrait l'architecte, champs dont quelques-uns sont restés sans emploi dans tous les autres monuments du même style que nous connaissons. Il est donc tout indiqué de prendre le Parthénon comme type, d'y chercher comment le goût grec a compris le rôle que pouvait et devait jouer la sculpture dans le temple parfait, dans celui où aucune raison d'économie ne venait forcer l'artiste à se restreindre, à ne pas user de tous les espaces que le constructeur avait mis à sa disposition[2].

III

Le premier travail que demande au sculpteur la cité qui veut consacrer un temple à l'une de ses divinités tutélaires, le travail pour lequel toujours elle se préoccupe de choisir le maître le plus habile et le plus illustre, c'est l'érection de la statue, d'ordinaire plus grande que nature, qui doit se dresser dans l'intérieur du bâtiment, dans cette chambre spacieuse, le ναός, la *cella*, qui est censée être le domicile même du dieu ou de la déesse. Dans l'édifice bâti par Ictinos, cette déesse, c'est Athéna Parthénos, la vierge céleste, protectrice du peuple athénien, et la statue, colosse d'or et d'ivoire,

[1] *Histoire de l'Art*, t. VII, liv. XIII, ch. III, § 2; ch. V.

[2] Dans l'*American journal of archæology* (1893), p. 20-27, on trouvera une liste, dressée avec un grand soin, des sculptures décoratives de tous les temples grecs connus jusqu'alors. Le travail est signé de MM. Tarbell et Bates. Il a pour titre : *Notes on the subjects of greek temple-sulptures*. Les auteurs se sont proposé, disent-ils, de répondre à cette question : dans quelle mesure les Grecs ont-ils choisi, pour les sculptures décoratives de leurs temples, des sujets qui se rapportassent soit à la divinité principale adorée dans ce temple, soit aux personnages divins qui lui étaient associés ? Les temples sont rangés, sur cette liste, dans l'ordre chronologique.

est l'œuvre de Phidias. C'était cette statue qui, par le nom qu'elle portait et par la conception qu'elle traduisait, déterminait le caractère que prendrait, dans toutes les autres parties de l'édifice, la décoration figurée. Celle-ci, au Parthénon, devrait donc avoir pour thème les mythes de Pallas, ceux où les poètes avaient raconté sa naissance et sa vie, avaient célébré ses victoires et énuméré les bienfaits qu'elle avait conférés à son peuple favori; mais à ce thème obligatoire et principal pourraient se rattacher des thèmes secondaires, tels par exemple que la représentation du culte que la cité rend à sa divinité tutélaire ou que le rappel des exploits par lesquels Athènes s'est signalée, grâce à la protection que sa divine patronne lui a toujours accordée, dans les dangers qui la menacèrent.

S'il est, dans l'édifice, des champs qui s'offrent comme d'eux-mêmes au sculpteur et qui semblent l'inviter à donner aux thèmes traditionnels un ample développement, c'est ceux que lui ménagent les deux *frontons*. On appelle fronton le mur qui s'élève, en forme du triangle isocèle, au-dessus de l'entablement, sur les deux petits côtés, sur les deux façades de l'édifice. Ce mur, où viennent s'appuyer et s'insérer les pièces principales de la charpente qui soutient le comble répartisseur des eaux, a fait son apparition lorsque, pour donner au temple une couverture tout ensemble plus imperméable à l'eau et plus durable, on a substitué à la terrasse primitive le toit à double versant. Là même où il est resté vide, sa large base et ses lignes montantes procurent à l'édifice le plus majestueux des couronnements; mais toutes les fois que l'ont permis les ressources dont disposait la cité, on a commencé, dès le VI^e^ siècle, à meubler ce tympan, en y plaçant des figures en haut-relief ou en ronde-bosse; c'est ce que nous savons par les fragments retrouvés du Trésor des Mégariens à Olympie et des groupes en tuf des vieux temples de l'Acropole d'Athènes. Ces figures reposaient sur le dessus de la grande corniche, qui régnait, à la même hauteur, tout autour de l'édifice; elles étaient défendues contre la pluie par une autre corniche qui suivait les deux pentes de la couverture et qui formait ce que l'on nomme les *rampants* du fronton. Quelque simplifiée qu'elle fût, cette corniche reproduisait le larmier et la cymaise de la corniche principale, et ces moulures, avec leur forte saillie, en même temps qu'elles assuraient une protection efficace à l'œuvre d'art,

la faisaient valoir en l'enveloppant et la cernant de deux belles lignes d'ombre.

Disposées dans ce cadre dont la bordure, richement colorée, se découpe sur le bleu du ciel, ces figures des frontons sont les premières à attirer l'attention du visiteur qui s'approche du temple. Placées très haut au-dessus du sol, elles sont plus grandes que nature, et le modelé doit en être assez ressenti pour que l'œil du spectateur puisse le percevoir et l'apprécier malgré la distance. Rien n'a donc été épargné pour que ces images fussent au large dans le champ qui leur a été réservé, pour qu'elles y prissent toute leur valeur. Afin de donner plus de profondeur à l'aire où le sculpteur avait à grouper ses statues, l'architecte n'a point exactement dressé au nu de l'architrave le mur triangulaire qui ferme le tympan, comme il aurait dû le faire s'il n'avait eu à tenir compte que des lois de la statique; il l'a reporté le plus loin possible, vers l'intérieur du bâtiment. Que si l'on prend, comme unité, dans chaque édifice, l'épaisseur de l'architrave, ce recul est d'un huitième au Parthénon, et, à Egine, d'un cinquième environ. Enfin le mur que l'on rejetait ainsi en arrière a été, partout, recouvert d'un ton rouge ou bleu sombre, qui servait de repoussoir à la blancheur des marbres.

Ce n'était pas seulement par le mérite de l'exécution que devaient se recommander les groupes de figures qui seraient ainsi placés en vedette dans cette large niche, au sommet de l'édifice; une autre condition s'imposait si l'on voulait que l'œuvre du sculpteur produisît sur les imaginations l'effet que l'architecte s'était employé à préparer; il fallait que le sujet de la scène représentée fût choisi de manière à imprimer dès l'abord, dans l'esprit des fidèles, une haute idée de la puissance du personnage divin dont ils apercevraient la statue à l'intérieur de la *cella*, quand ils auraient gravi les degrés du stylobate et franchi la porte du temple. Cette condition, le grand artiste qui a ordonné tout le décor du Parthénon l'a merveilleusement remplie; pouvait-on s'aviser de deux sujets qui fussent mieux appropriés à leur destination que ne l'étaient ceux qui ont été choisis pour les deux frontons du Parthénon? C'est, d'un côté, l'étrange et miraculeuse naissance d'Athéna, jaillissant tout armée du cerveau de son père Zeus; c'est, sur l'autre façade, la lutte engagée entre Poseidon et Athéna, pour savoir laquelle des

deux divinités présiderait aux destinées de l'Attique, et Athéna méritant cet honneur en faisant sortir du sol frappé par sa lance le tronc de l'arbre bienfaisant entre tous, de cet arbre dont les fruits renferment la grasse liqueur qui nourrit la flamme de la lampe et qui est pour l'homme une source intarissable de vie et de force.

Dans la représentation de cette dispute dont il était l'enjeu, le peuple athénien ne pouvait guère ne pas intervenir comme témoin; il y assistait dans la personne de ses héros légendaires et de ses anciens rois. De même, on n'aurait guère compris qu'Athéna naquît à l'immortalité, sans que les autres habitants de l'Olympe, ses sœurs et ses frères, spectateurs du coup de théâtre, témoignassent, par leurs gestes, de leur admiration et de leur joie. Le fronton était assez spacieux pour permettre à l'artiste de grouper autour des personnages principaux autant de personnages secondaires qu'il lui en faudrait pour mieux définir l'action et pour en aviver l'intérêt; en même temps, par la forme qu'il affectait, il l'aidait à trouver le plan de sa composition et jusqu'au mouvement de ses figures, à marquer le plus ou moins d'importance des rôles par la place et par la pose qui serait attribuée aux divers acteurs de la scène. Sculpteurs et peintres, dans leurs bas-reliefs et dans leurs tableaux, ont l'habitude de mettre en montre, vers le milieu du champ, leurs personnages principaux. Cependant, là où ils n'ont pas à compter avec la forme de ce champ, ils essaient parfois d'autres combinaisons. Ici l'hésitation n'est pas permise au sculpteur. C'est sous le sommet de son angle médian que le tympan a sa plus grande élévation. Les figures placées sous ce sommet seront donc les seules à profiter de toute la hauteur du champ; elles pourront avoir une plus forte proportion que leurs voisines ou développer librement toute leur taille, tandis que dans les autres, dans celles qui viennent à la suite, la moindre importance du rôle se marque, soit par la réduction de l'échelle, soit surtout par la nature des attitudes, toutes plus ou moins éloignées de la station verticale.

Dans ces conditions, la divinité que le sculpteur a voulu glorifier devra nécessairement apparaître au milieu même du fronton. On a donc commencé par la dresser là toute droite et debout; mais, on le sentit bientôt, cette disposition, uniformément répétée d'un édifice à l'autre, aurait été empreinte de quelque monotonie, et d'ail-

leurs il était tel thème où elle n'aurait pu être introduite sans y paraître inattendue et forcée. On chercha donc et on réussit à en conserver le principe, tout en l'appliquant avec une liberté qui permît de varier les effets que l'on voulait en tirer. C'est ce que nous montrera l'étude des frontons d'Egine, d'Olympie et du Parthénon. Dans ce dernier édifice, ce n'est pas une divinité unique qui occupe le centre du tympan; il y a là, sur l'une des façades, Zeus et Athéna, sur l'autre, Athéna et Poseidon.

Des deux côtés de la figure principale ou du groupe qui la remplace, les poses assignées aux autres figures, dans ce que l'on nomme les *ailes* du fronton, sont commandées par l'abaissement graduel de la corniche rampante. En allant du centre aux extrémités, on rencontre d'abord des figures penchées en arrière ou en avant, que ce mouvement raccourcit; ensuite viennent des figures agenouillées ou assises, puis des figures couchées ou d'autres motifs analogues, également propres à s'insérer dans les angles et à les remplir.

Au-dessous du fronton court la frise, la frise dorique, qui, avec ses triglyphes et ses métopes, fait tout le tour de l'édifice. Ce n'est pas ici le lieu de chercher ce que représentent ces divisions de la frise[1]. Quelque explication que l'on en donne, les métopes sont des dalles de pierre ou de marbre qui s'interposent entre les triglyphes et dont la forme se rapproche sensiblement de celle d'un carré; il y en avait, au Parthénon, quatre-vingt-douze. C'était beaucoup d'espace, autant qu'il en fallait pour développer à l'aise tel ou tel de ces thèmes accessoires, qui, tout en ne se rattachant parfois au thème dominant que par un lien assez lâche, n'en étaient pas moins comme les épisodes divers d'une épopée religieuse et patriotique, où tout parlait à l'esprit de la gloire des ancêtres et de la majesté des dieux qu'ils adoraient. Ce n'était donc pas la place qui manquait; mais, par définition, cette frise était coupée en une certaine quantité de champs à peu près égaux, champs dont le nombre était déterminé par celui des colonnes du portique.

Dans beaucoup d'édifices les métopes sont restées lisses ou n'ont reçu qu'une décoration peinte dont toute trace a disparu; mais, là où le sculpteur a été chargé de les meubler, les difficultés avec

[1] *Histoire de l'Art*, liv. XIII, ch. III, § 9.

lesquelles il avait à compter n'étaient pas moindres que pour le fronton, ne lui demandaient pas moins d'invention et d'ingéniosité. Les champs que le sculpteur lui livrait, dans cette partie du bâtiment, étaient merveilleusement encadrés par la forte saillie de la mutule, ornée de ses gouttes, par celle des triglyphes et par le filet qui terminait l'architrave; mais les dimensions en étaient telles que le sculpteur ne pouvait loger dans chaque métope plus de deux figures; c'est par exception qu'il a, parfois, été jusqu'à trois. Les thèmes choisis devaient donc pouvoir se prêter à ce morcellement.

Etant donnée la rigueur de toutes ces exigences, on souhaita parfois livrer au sculpteur un champ où sa verve créatrice pourrait se donner plus libre carrière que dans le fronton et dans la frise dorique, scandée par les triglyphes, et même que dans le triangle du fronton. Ce désir, on le contenta, suivant les édifices, de différentes manières. C'est au Parthénon que lui fut donnée la plus ample satisfaction, au moyen de cette frise continue qui, avec une hauteur de 1 mètre et sur une longueur d'environ 159 mètres, règne, à l'extérieur, tout autour de la *cella*, en haut du mur, dans le portique, sous les caissons de marbre du plafond. On sait avec quel art merveilleux le maître qui en a fourni le dessin y a figuré le cortège solennel des Panathénées qui, sous l'œil des dieux, augustes et bienveillants spectateurs, vient se terminer, au seuil du sanctuaire, par l'offrande du peplos que, pendant toute une année, les vierges *erréphores* ont tissé et brodé en l'honneur de la déesse. Quelque temps après, Ictinos, l'architecte du Parthénon, construisait, en Arcadie, pour les Phigaliens, le temple qu'ils consacrèrent à l'Apollon secourable qui les avait délivrés de la peste, et peut-être est-ce son intervention qui explique la présence à Phigalie d'une frise historiée, analogue à celle du Parthénon; mais ici, cette frise, qui mettait en scène les Lapithes et les Centaures, les Grecs et les Amazones, était placée à l'intérieur et non plus en dehors de la *cella*. Quelle est la raison de ce changement? On croit la deviner. La merveilleuse frise de la cella, au Parthénon, a un défaut. Il n'est pas d'endroit d'où l'œil puisse la voir à son aise et en jouir pleinement. Du portique le spectateur aperçoit les figures en raccourci; s'il se place en dehors de la galerie, devant le stylobate, elles ne lui apparaissent que coupées par la succession des colonnes. Ici c'est le recul qui manque; là c'est la belle suite de ces nobles images qui est interrompue et

comme hachée par l'interposition des fûts. Cette suite, nous l'apprécions mieux dans nos musées, au Musée britannique, par exemple, que n'a jamais pu le faire un Athénien, quand le Parthénon, intact et debout, gardait encore toute la parure dont l'avait revêtu le ciseau des élèves et des ouvriers de Phidias. L'architecte du temple de Phigalie paraît avoir demandé à quelque sculpteur attique en renom les maquettes de cette frise, dont l'exécution, confiée à de médiocres praticiens, a été négligée, mais dont la composition est d'un grand goût; il n'aura pas voulu qu'une seconde fois il y eût ainsi dépense presque inutile d'effort et de talent. Du milieu de la cella, à Phigalie, le regard du visiteur saisissait tous les détails et embrassait en même temps tout l'ensemble des bas-reliefs.

Enfin, dans un autre monument contemporain, dans le temple dit de Thésée, c'est encore d'une autre disposition que l'on s'est avisé pour trouver quelque part une place au bas-relief continu, à la frise courante. Là il n'avait été mis de groupes sculptés que dans dix-huit des soixante-huit métopes que comptait la frise dorique. Comme pour compenser ce qui manquait, de ce chef, à la décoration de l'édifice, le sculpteur s'est emparé du bandeau qui, dans chacun des deux pronaos, surmonte les colonnes placées entre les antes, et c'est là que, sur la façade orientale, il a figuré le combat des Athéniens contre les Pallantides et, à l'ouest, celui des Lapithes contre les Centaures. Pour ce faire, l'architecte a dérogé à l'une des règles de construction que, d'ordinaire, il applique le plus sévèrement. Dans le temple grec, le massif de la cella et le portique ne sont reliés que par les caissons qui forment la couverture du promenoir extérieur, et cette liaison n'en est pas une ; elle n'existe que pour l'œil ; les caissons ne sont que posés sur les deux murs[1]. Au temple de Thésée, par exception, sur l'une au moins des deux façades, une poutre de pierre, qui appartient au système de la cella, enjambe le portique, dans l'entablement duquel elle va s'engager, disposition qui a pour résultat de ménager au sculpteur, de ce côté, un champ d'une plus grande étendue.

La sculpture, partout où jusqu'à présent nous l'avons rencontrée dans l'édifice, a un caractère religieux et narratif. Elle représente la divinité, hôtesse et maîtresse du temple, ou des personnages que

[1] *Histoire de l'Art*, t. VII, p. 359-361.

mettent en relation avec elle des mythes très divers ; elle traite des sujets qui, comme nous l'avons indiqué, ne sont que le développement plus ou moins libre de l'idée dont le temple est, par lui-même, la plus haute expression. Pour compléter cette étude, il ne reste plus qu'à mentionner les *acrotères;* on appelle ainsi des motifs d'ornement qui, dressés sur des socles de pierre, paraient le sommet du fronton et ses extrémités inférieures. Ces motifs renforçaient les angles; ils leur donnaient de l'accent. C'était surtout l'acrotère central qui jouait un rôle important; en exhaussant l'édifice, il le dégageait et l'allégeait. L'architecte s'est donc, de bonne heure, préoccupé de donner à ces motifs une forme heureuse, qui attirât l'œil et qui le satisfît. On connaît le grand disque de terre cuite peinte qui, à Olympie, couronnait le fronton du vieux temple d'Héra[1]. Dans les temples du v^e^ siècle, à l'Acropole d'Athènes, c'était des pièces de marbre, taillées en forme de volutes, qui avaient été affectées à cet usage; elles étaient parées de dessins élégants, palmettes et fleurons, dont les vives couleurs, du rouge et du bleu, ressortaient sur la blancheur de la pierre[2]. Au vi^e^ siècle, on ne se contenta plus d'ornements de ce genre. La forme vivante était partout dans le temple, mêlée aux lignes de l'architecture, occupant toutes les places qui se prêtaient à la recevoir. Ce fut donc aussi des images, exécutées par le statuaire, qui servirent d'acrotères. Mais, sur les socles étroits qui s'adaptaient aux angles du fronton, le sculpteur ne trouvait point la place qu'il lui eût fallu pour représenter une action quelconque. On se contenta donc de dresser, sur ces points, des figures d'un caractère purement décoratif.

Nous n'avons pas les acrotères du Parthénon ; il n'en reste que les socles ; mais nous possédons ceux d'un temple du même style et du même siècle, le temple d'Egine, et ils suffisent à donner l'idée de ce qu'ont pu être, au Parthénon, ces pièces de rapport[3]. Au sommet du fronton, deux figures de femme, debout et drapées, entre lesquelles s'élevait une palmette d'un beau dessin, où s'enroulaient, en courbes contrariées, de larges volutes. Par derrière, un lion rampant. Le motif était très bien choisi pour prolonger le tympan et surélever ainsi le faîte de l'édifice. Aux deux angles d'en bas, le

[1] *Histoire de l'Art*, t. VII, pl. XLVI.
[2] *Histoire de l'Art*, t. VII, pl. XLVI.
[3] *Histoire de l'Art*, t. VII, pl. VII, A, B.

motif était plus simple, mais de même ordre : un griffon ailé faisait saillie au-dessus de la tête du lion, qui formait gargouille à l'extrémité du chéneau. Avec leur tête fièrement dressée et leur croupe allongée, ces images se prêtaient à ponctuer la jonction qui s'opérait, à cet endroit, entre les lignes montantes des rampants du fronton et les lignes horizontales de la corniche des deux façades latérales.

IV

En considérant le Parthénon et d'autres temples du même style et du même temps, nous avons défini le rôle que la sculpture jouait dans le temple dorique, lorsque celui-ci fut parvenu à son plein développement; nous avons énuméré les champs que, dans cet édifice, l'architecte assignait à son collaborateur, et montré comment, dans chaque cas, l'emplacement et la forme même du cadre ainsi constitué déterminaient d'avance le caractère de l'œuvre du sculpteur et la disposition qu'il devait lui donner. On n'était d'ailleurs pas arrivé du premier coup à régler ainsi, telle que nous la trouvons arrêtée au v^e^ siècle, ce que l'on peut appeler la part contributive du sculpteur dans l'œuvre commune. Des essais avaient été tentés, que le goût, à l'épreuve, avait condamnés. Ces essais, nous ne les connaissons peut-être pas tous; mais divers édifices nous ont conservé la trace de ces tâtonnements.

Il ne semble pas que le fût de la sévère colonne dorique ait jamais reçu d'autres ornements que les cannelures qui la strient. Cette colonne a ses origines dans l'art même de la civilisation mycénienne, et, bien avant que l'Egypte, dans le cours du VII^e^ siècle, s'ouvrît aux Grecs, elle avait déjà pris l'aspect et la physionomie qui la caractériseront jusqu'aux derniers jours de l'antiquité[1]. Il n'en a pas été de même du mode d'architecture que nous appelons l'ordre ionique ; le type canonique ne s'en est fixé que beaucoup plus tard, au V^e^ siècle, grâce à l'intervention des architectes d'Athènes. Pendant la période de formation, qui s'est prolongée très longtemps, les

[1] *Hist. de l'Art*, t. VII, ch. III, § 2.

Ioniens, établis aux bouches du Nil, dans leur florissant comptoir de Naucratis, n'ont pu manquer de subir l'influence de cet art égyptien dont les riches et originales créations s'offraient partout à leurs yeux, dans les villes du Delta. Ils y trouvaient, dans tous les temples, une colonne que des images variées, peintes de vives couleurs, habillaient de la base au chapiteau, et ce fut peut-être la vue de cette colonne qui, dans la première moitié du VI^e^ siècle, suggéra au constructeur du premier temple d'Ephèse l'idée d'une disposition qui fut remarquée pour son originalité. Cette disposition, Pline en avait conservé le souvenir[1] ; mais, ce qu'elle était au juste, on ne l'a compris que depuis les fouilles faites de 1863 à 1870, sur l'emplacement de cet édifice.

Dans le temple à l'érection duquel avaient contribué les largesses de Crésus, des figures, sculptées en bas-relief, décoraient un certain nombre de colonnes; c'est ce qu'ont permis de constater quelques-uns des débris du vieux temple, débris que possède aujourd'hui le Musée britannique. L'imitation, si imitation il y a, était discrète; il n'y avait d'images que sur la partie inférieure du fût[2]. Dans le second temple, bâti à la fin du IV^e^ siècle, les architectes Chersiphron et Métagène, sans doute par respect du passé, pour garder au nouvel édifice un des traits originaux qui distinguaient son devancier, avaient reproduit cette disposition, et l'on sait par Pline que, là, il y avait, dans le portique, trente-six de ces *colonnes sculptées* (*columnæ cælatæ*). De très précieux fragments, qui sont aussi à Londres, montrent quel brillant parti avaient tiré de cette donnée les statuaires qui avaient prêté leur concours à la réfection du célèbre édifice, reconstruit aux frais de toute la Grèce.

Ainsi introduite, par deux fois, dans un édifice dont l'ampleur et la magnificence étaient généralement admirées, cette disposition ne paraît pourtant point avoir fait école. On n'en rencontre pas trace ailleurs qu'à Ephèse, même dans les édifices de style ionique, bien que ce mode d'architecture se prête, avec plus de complaisance que le mode dorique, à toutes les recherches, à tous les caprices d'une ornementation riche et compliquée. C'est que, dans cet arrange-

[1] PLINE, *H. N.*, XXXVI, 95.
[2] Al. S. MURRAY, *The sculptured columns of the temple of Diana at Ephesus*, dans le *Journal* du *Royal institute of British architects*, t. III, n° 2, et *Histoire de l'Art*, t. VII, pl. X, A-E.

ment, quelque talent que déploie à cette occasion le sculpteur, il y a un vice intime et latent qui ne pouvait échapper au tact du goût grec, à la finesse de ses perceptions. Les cannelures, avec leur succession régulière et la fermeté des ombres qu'elles dessinent entre leurs sillons, engraissent le fût sans l'alourdir et en rendent le mouvement ascensionnel plus sensible ; elles guident en quelque sorte l'œil du spectateur; elles l'aident à monter du stylobate au chapiteau et à l'entablement. Il n'en est pas de même dans la colonne historiée. Là les figures, qu'elles soient peintes sur la pierre ou ciselées, soit en creux, soit en saillie à la surface du tambour, ont toujours l'inconvénient d'appeler à elles l'attention, de la détourner du support même et de sa fonction spéciale. Le défaut est bien plus marqué encore lorsque, comme dans les colonnes du second temple d'Ephèse, ces figures ont un relief très accentué. Alors, toutes belles qu'elles sont, elles n'en déforment pas moins le fût, par les lignes horizontales ou obliques qu'elles comportent nécessairement, ainsi que par la largeur et la profondeur variable des creux qui les séparent. Le fût, à vrai dire, ne commence que là où cesse la sculpture, et il perd ainsi une partie de la hauteur que lui assigneraient les proportions des autres supports qui appartiennent à la même ordonnance[1].

Si c'est l'architecture ionique qui a risqué ainsi l'expérience de la colonne historiée, l'architecture dorique nous offre aussi, pour sa part, un curieux exemple de ces tentatives qui n'ont pas abouti. Partout, dans le mode ionique comme dans le dorique, l'architrave se présente sous l'aspect d'un bandeau lisse, qui est orné, à sa

[1] Il semble que ces *colonnes sculptées* n'aient pas eu les mêmes bases que les autres colonnes du portique, qu'elles aient été portées par des socles quadrangulaires, eux-mêmes décorés de sculptures en très haut relief (Collignon, *Histoire de la Sculpture*, t. II, p. 390-391) ; mais le fait n'est pas assez certain pour que nous nous y arrêtions ici. Ce qui confirme pourtant cette conjecture, c'est que, dans le temple d'Apollon, à Didymes, sur la façade principale, à l'est, des bases bien plus richement ornées que celles du reste de l'édifice correspondaient à des chapiteaux qui avaient reçu une décoration spéciale, à des chapiteaux où avaient été sculptés des bustes de divinités (Haussoullier et Pontremoli, *Fouilles de Didymes*, p. 397-399, dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. I, p. 391-404). Si nous ne nous arrêtons pas sur ces bustes en haut relief, bustes d'Apollon et de Zeus qui ont de l'ampleur et de l'effet, c'est que, comme les autres chapiteaux dits *composites*, ils appartiennent à la dernière période du développement de l'architecture antique, à celle que l'on peut appeler, malgré les brillantes qualités qui s'y déploient encore, la période de décadence. Or, ce que nous nous proposions d'étudier ici, c'était le rôle de la sculpture dans le temple grec du VI^e^ et du V^e^ siècle, de l'âge vraiment classique.

partie supérieure, d'un simple filet. Dans le temple d'Assos, en Eolide, l'architecte a mis des figures dans quelques-unes des métopes de la frise, probablement sur la façade antérieure; mais, en même temps, il a voulu fournir à l'architecte un champ où celui-ci pût représenter plus à l'aise les prouesses d'Héraclès, auquel le temple paraît avoir été consacré ; il lui a livré l'architrave. C'est donc sur celle-ci que l'artiste a figuré Héraclès poursuivant les Centaures, Héraclès luttant contre le dieu marin Triton, en présence des Néréides, qui s'enfuient épouvantées, Héraclès assis au banquet des dieux. Le Louvre possède une partie de ces bas-reliefs.

Cette disposition, comme celle que nous avons étudiée à Ephèse, ne devait pas trouver d'imitateurs. Dans l'un comme dans l'autre mode d'architecture, entre l'épanouissement des chapiteaux et le décor de la frise, on tint toujours à conserver là cette belle surface unie que l'œil parcourait sans y rien rencontrer qui l'arrêtât, cette plate-bande qui, avec ses lignes fuyantes, lui servait à mesurer le développement et les dimensions de l'édifice.

Si, dans la tâche que s'imposa le génie grec d'incorporer à l'édifice une sculpture expressive, il y eut ainsi des tentatives avortées, cette sculpture n'occupa pas non plus dès l'abord tous les emplacements qui, plus tard, lui seront attribués, tous ceux qu'elle détient dans le Parthénon.

Dès l'âge auquel appartient l'épopée, il y avait des statues dressées dans les temples ; on se rappelle Hécube et les femmes troyennes déposant le peplos sur les genoux d'Athéna, dans le sanctuaire qui lui était consacré[1]. La tête colossale ramassée à Olympie, parmi les ruines du vieux temple d'Héra, donne à penser que cet édifice avait, de très bonne heure, reçu l'effigie de la déesse[2]. A mesure que l'art faisait des progrès, cette statue qui personnifiait la divinité maîtresse du temple prit plus d'importance et de beauté; mais, comme elle était, en quelque sorte, la raison d'être du temple, on peut la considérer comme aussi ancienne que lui. C'est en la modelant que le sculpteur a commencé de participer à l'œuvre commune ; nulle part elle n'a pu faire défaut.

Le fronton n'est apparu, dans le temple, qu'à partir du moment

[1] Homère, *Iliade*, VI, 90, 273, 303.

[2] Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. I, *fig.* 115.

où le toit à double versant s'y est substitué à la terrasse ; c'est donc seulement après l'adoption définitive du nouveau mode de couverture que l'on a pu avoir l'idée d'utiliser le champ triangulaire du tympan. Dès le milieu tout au moins du VI^e^ siècle, l'habitude était prise. C'est ce dont témoignent, pour l'Attique, les figures en tuf qui décoraient les frontons de plusieurs des temples archaïques de l'Acropole d'Athènes et, pour le Péloponèse, celles, de même matière, qui jouaient ce rôle à Olympie, dans le Trésor des Mégariens. Parmi les décombres des grands temples qui, vers le même temps, ont été construits dans la Grande-Grèce et en Sicile, on n'a recueilli aucun fragment de figures en pierre que l'on puisse attribuer à la décoration d'un fronton ; aussi s'est-on demandé si l'architecte sicilien ne s'était pas servi parfois, pour remplir cet espace, de figures en terre cuite, analogues à celles dont usèrent, à cette fin, les Etrusques et les Latins.

Aucune trouvaille, jusqu'à présent, n'est venue confirmer cette hypothèse ; mais que, dans les temples de Sélinonte, les frontons soient restés vides ou qu'ils aient été garnis de statues en argile qui ont disparu, c'est, en revanche, dans ces édifices que se rencontrent les plus anciens exemples de métopes sculptées ; on n'en connaît pas, pour l'Attique et le Péloponèse, qui soient antérieures aux guerres médiques, tandis que celles du temple C, à Sélinonte, remontent certainement aux premières années du VI^e^ siècle et que celles du temple S datent, selon toute apparence, des dernières années de ce même siècle. Pour revenir à la Grèce propre, voici le temple d'Egine, qui doit avoir été bâti vers l'an 500, plutôt après qu'avant. Les métopes de sa frise étaient demeurées lisses ; c'était sur les frontons que le sculpteur avait fait porter tout son effort. C'est là, dans les deux tympans, que les maîtres d'Egine, taillant le marbre avec la science et la décision qu'ils avaient acquises dans le travail du bronze, disposèrent ces figures en ronde-bosse dont les fragments, rapprochés et complétés sous l'intelligente direction de Thorwaldsen, sont aujourd'hui l'honneur du musée de Munich.

Quant à la frise courante, que nous avons vue, au Parthénon, au temple de Thésée et à Phigalie, occuper des positions différentes, il est probable que les architectes qui l'ont introduite dans ces temples doriques en ont pris l'idée à des édifices de style ionique. Dans ceux-ci, la frise, qui n'était point assujettie au rythme alterné

des triglyphes et des métopes, semblait appeler d'elle-même une ornementation ininterrompue. Ce décor, le plus souvent, devait n'y être constitué que par des motifs tels que les fleurons, les palmettes et les rinceaux, ou par des processions d'animaux réels ou imaginaires, tels que ceux qui remplissent les zones des vases peints d'ancien style ; mais, par la découverte du Trésor des Cnidiens, à Delphes, nous avons appris qu'il existait déjà, au VI^e^ siècle, tel édifice d'une exécution très soignée, dans lequel, à cette place même, le sculpteur s'était substitué à l'ornemaniste et y avait figuré, en une longue suite de bas-reliefs d'une faible saillie, des scènes empruntées à la riche série des mythes nationaux.

Comme le montrent ces indications, toutes sommaires qu'elles sont, l'architecte grec, alors qu'il s'appliquait à fixer les traits du temple périptère, la plus belle de ses créations, avait cherché quelles étaient, dans son bâtiment, les surfaces qui se prêtaient le mieux à admettre et à encadrer la sculpture. Cette sculpture, il en avait essayé l'effet dans divers champs de l'édifice, tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre ; mais c'est seulement au V^e^ siècle et à Athènes qu'il se décide enfin à meubler tous ces champs à la fois, dans un temple qui peut, à ce titre, être considéré comme la synthèse de tout le travail antérieur, comme le plus riche et le plus complet des monuments que la Grèce a consacrés à ces dieux, fils de son imagination et de sa pensée, en qui elle adorait les inspirateurs de ses poètes et de ses artistes, les immortels et puissants protecteurs de ses cités.

V

Nous avons étudié le temple comme le produit des efforts combinés de l'architecte et du sculpteur, auxquels, si l'on entrait ici dans le détail, il conviendrait d'associer encore le peintre. Celui-ci, par la coloration qu'il est chargé de donner à certains membres de l'architecture et à certaines parties des figures, par les ornements qu'il dessine, par les tableaux qu'il trace parfois sur la muraille, est aussi, quoique à un moindre degré que le statuaire, un des facteurs de l'œuvre commune, à laquelle s'emploient, avec une même

ardeur, tous les arts plastiques. Il reste à marquer et à définir l'influence que n'ont pu manquer d'exercer sur les progrès de la sculpture et sur le caractère de ses ouvrages l'appel adressé au sculpteur par l'architecte et les conditions que celui-ci a imposées à son principal collaborateur.

Nous ne pouvons que bien imparfaitement nous représenter des statues chryséléphantines telles que l'Athéna du Parthénon et le Zeus d'Olympie ; il nous est difficile de savoir comment le sculpteur s'était arrangé pour mettre ses colosses en rapport avec les proportions et le décor du vaisseau qui les enveloppait et les abritait; mais, au sujet des autres travaux qu'il avait exécutés dans l'édifice, nous sommes moins mal instruits; nous jugeons mieux des précautions et des partis qu'il a dû prendre ainsi que des résultats qu'il a obtenus. A Egine, comme à Olympie, on a pu restituer avec une grande vraisemblance, pour l'un au moins des deux frontons, tout l'ensemble des groupes; de l'autre fronton, représenté par des figures moins nombreuses et plus mutilées, il reste encore assez pour que l'on saisisse les traits principaux de la composition. Au Parthénon, les figures les plus importantes, celles qui formaient le groupe central, ont disparu, dans l'un et l'autre fronton ; cependant on arrive, par diverses voies, à se faire une idée générale de la manière dont étaient disposés là les personnages et des mouvements qui leur avaient été prêtés. Pour ce qui est des métopes, il suffit de rappeler celles de trois des temples de Sélinonte, celles du temple de Zeus à Olympie et celles du Parthénon ; il n'en faut pas davantage pour nous renseigner sur la nature des thèmes que conseillait au sculpteur la forme même de ce champ et sur l'esprit dans lequel il les a traités. Enfin, pour ce qui est de la frise courante, analogue à la frise ionique, nous en avons au moins deux exemplaires, qui sont en grande partie très bien conservés, celui du Parthénon et celui du temple de Phigalie.

Nous avons dit quelles difficultés présentait au sculpteur la forme du fronton. Le sculpteur, chaque fois que l'architecte lui donnait à décorer un de ces tympans, se trouvait en face d'un problème dont les données fondamentales étaient toujours les mêmes, mais qui, cependant, suivant le sujet choisi, était plus ou moins malaisé à résoudre. Quelque crédit que fît à l'artiste l'imagination de son public, qui lui demandait surtout de belles formes heureusement

groupées, encore voulait-on ne voir rapprochés là que des personnages qui parussent se rattacher à l'action par un lien quelconque, quelque léger qu'il fût, et fallait-il que la présence de chacun d'eux et l'attitude qui lui était assignée semblassent justifiées par son sexe ou par son âge, par la fonction ou le caractère que le mythe lui attribuait. Il était tel thème qui se prêtait mieux que d'autres à la décroissance graduelle de l'élévation des figures. Là, par exemple, où, comme à Egine, c'était une bataille que le sculpteur avait à figurer, la disposition était comme indiquée d'avance : au centre, une divinité, témoin et arbitre de la lutte ; à sa droite et à sa gauche, des guerriers dressés en pied et se menaçant de la lance; derrière eux, des combattants qui, pour mieux se couvrir de leur bouclier ou pour être plus sûrs d'envoyer leurs flèches au but, ont mis un genou en terre ; dans les angles, des morts et des mourants. Le fronton occidental d'Olympie représentait la rixe qui s'était engagée, au cours d'un festin, entre les Centaures et les Lapithes; mais la donnée n'y était déjà plus aussi simple; il y avait là des femmes serrées aux bras de leurs ravisseurs, et c'était surtout l'énormité du corps des Centaures qui rendait moins facile la tâche du statuaire. Celle-ci se compliquait encore quand il devait adapter aux exigences de ce cadre des scènes telles que les préparatifs de la course des chars, dans le fronton oriental d'Olympie, ou que la naissance d'Athéna et la dispute pour la possession de l'Attique, dans les deux frontons du Parthénon.

Dans le placement des figures, une certaine symétrie s'imposait, entre les deux moitiés du tympan ; mais, poussée à l'extrême, cette symétrie risquait de donner à l'ensemble quelque froideur et je ne sais quel air compassé. L'arrangement des plus anciens frontons, de ceux d'Egine et du fronton oriental d'Olympie, n'est pas exempt de ce défaut. Le triomphe de l'art, ce sera de maintenir, d'une aile à l'autre, une certaine correspondance, un certain balancement des figures et des groupes, mais d'y jeter en même temps quelque variété, de telle sorte que les deux parties de la composition ne paraissent pas être l'exacte répétition l'une de l'autre. Il y avait là une mesure à chercher ; Phidias la trouvera.

Pour les métopes, l'embarras était d'une autre nature ; le champ qu'elles offraient au sculpteur, avec son étendue restreinte, ne pouvait guère renfermer qu'un couple de figures. Ce que l'artiste

avait donc, alors, à tirer du trésor des mythes, c'était des thèmes qui se prêtassent à cette réduction du nombre des personnages. Il avait à choisir entre deux méthodes. Il pouvait chercher des sujets qui, par eux-mêmes, ne comportassent que ce nombre très réduit d'acteurs ; tels sont ceux de plusieurs métopes des temples de Sélinonte : Persée tuant la Gorgone, Actéon devant Artémis, le mariage divin de Zeus et d'Héra. L'inconvénient, c'était le manque de liaison entre ces divers tableaux, la difficulté qu'il y avait, pour l'esprit du spectateur, à trouver une idée commune où les rattacher. On paraît cependant avoir pris assez volontiers ce parti là où les métopes sculptées étaient en petit nombre, où il n'y en avait que sur les façades principales ; mais il en était autrement là où, comme au Parthénon, elles faisaient tout le tour du bâtiment. Dans ce cas on aimait mieux s'adresser à des mythes tels que ceux de la Gigantomachie, du combat des Athéniens contre les Amazones et de celui des Lapithes contre les Centaures. Le développement d'un même thème se continuait ainsi d'une métope à l'autre, parfois sur toute une façade ; mais ce thème, qui semblait plutôt destiné à fournir la matière d'un grand tableau d'ensemble, il fallait alors le découper en autant d'épisodes que l'on avait de métopes à remplir. Certains mythes, comme celui des travaux d'Héraclès, se résolvaient d'eux-mêmes en autant de tableaux détachés que le héros comptait de prouesses ; mais d'autres, comme les scènes de bataille, résistaient davantage à ce sectionnement. Au lieu d'une mêlée, avec son désordre pittoresque et l'enchevêtrement de ses groupes, le sculpteur était condamné à ne plus représenter qu'une série de combats singuliers, entre un dieu et un géant, un guerrier grec et une amazone. Avec cette suite de duels, où reparaissent toujours, par paires, les mêmes acteurs, on risque de tomber dans la monotonie. Ce péril, on n'avait chance d'y parer que par la richesse et par la liberté de l'invention ; on devait, à tout prix, diversifier les attitudes et, d'une métope à l'autre, intervertir les rôles, faire changer la forme et le dénoûment du conflit, afin de soutenir et de réveiller, par ces contrastes, l'attention du spectateur.

Quant à la frise courante, il semble que le sculpteur ait eu là ses coudées franches. En effet, il était fort à l'aise quand il n'avait à couvrir, comme dans le trésor de Cnide, le temple de la Victoire sans ailes et celui de Thésée, qu'une plate-bande d'une faible longueur ; mais la difficulté commençait lorsque, comme dans le Parthénon ou le temple de Phigalie, cette frise régnait tout autour d'une grande cella. Où trouver un thème qui fût, de prime abord, assez fécond et assez intéressant pour meubler, sans redites ni remplissage, un aussi vaste espace ? A notre connaissance, l'artiste n'y a réussi qu'une fois, au Parthénon. Là, grâce à la diversité des personnages qu'il mettait en scène, la représentation idéalisée du cortège qui achemine toute la cité vers l'Acropole lui a permis de satisfaire à toutes les exigences de ce programme. A Phigalie, bien qu'il pût bénéficier de cet exemple, il a été moins heureusement inspiré. Le champ qui lui était livré, il l'a partagé là entre deux des thèmes que ses prédécesseurs avaient le plus souvent traités, la lutte des Centaures contre les Lapithes et celle des Amazones contre les Athéniens.

Le sculpteur, lorsqu'il se mettait ainsi aux ordres de l'architecte, renonçait donc à une forte part de la liberté dont il jouissait quand il modelait une statue qui n'était point destinée à s'encadrer dans un édifice, quand il ciselait un bas-relief pour une stèle dont il pouvait, à son gré, augmenter ou restreindre les dimensions. Dans l'obligation qu'il acceptait de subordonner la disposition de ses figures à une forme de champ qui était déterminée d'avance par toute l'économie du bâtiment, il y avait pour lui une contrainte ; mais cette contrainte, comme celle qui résulte pour le poète des nécessités du rythme et de la rime, n'a fait que servir son génie et, si l'on peut ainsi parler, en tendre tous les ressorts.

Les sculpteurs de l'Egypte et de l'Assyrie jettent leurs personnages sur la muraille, à la file, dans l'ordre où leur imagination les invente et les aperçoit : les mouvements qu'ils leur prêtent, c'est ceux que suggère, d'emblée, l'action où ils sont engagés. L'ensemble garde toujours, dans une certaine mesure, le caractère d'une improvisation plus ou moins brillante. Qu'il faut, au contraire, d'effort et de réflexion pour adapter la mise en œuvre d'un thème à la forme incommutable du fronton, pour atteindre et ne pas dépasser le nombre de personnages que comporte la contenance fixe du champ, pour combiner et régler les attitudes de telle sorte qu'elles paraissent naturelles, bien que chacune de ces attitudes soit, comme disent les mathématiciens, en fonction de la place qu'elle occupe dans le système dont elle fait partie ! Il en est de même

pour les figures des métopes. Il y avait d'abord à en calculer le relief de manière à ce qu'elles fussent, d'en bas, nettement visibles, à ce qu'elles ressortissent franchement sur le cadre qui les entoure, au-dessus du lisse de l'architrave, entre la saillie des triglyphes et celle, bien plus puissante, de la corniche ; ceci réglé, il restait la tâche laborieuse de composer, avec deux ou trois figures, des groupes qui eussent tous un sens facile à saisir, qui présentassent une variété suffisante et entre lesquels, au besoin, l'esprit du spectateur pût établir un lien qui donnât une certaine unité à toute la décoration d'une façade.

Pour se rendre compte des heureux effets de cette gêne salutaire, pour comprendre comment elle a servi de stimulant au génie plastique, il suffit de comparer les deux frontons du Parthénon au fronton oriental d'Olympie. Dans celui-ci, la facture est déjà, à certains égards, très avancée ; mais c'est encore les traditions de l'art archaïque qui ont présidé à la disposition des personnages. Sous le sommet de l'angle médian, Zeus debout et, à droite et à gauche du dieu, quatre autres figures juxtaposées, droites comme des pieux ; c'est raide et gauche. Dans le fronton opposé, on retrouve encore cette figure dressée dans la station verticale que nous avaient déjà montrée les frontons d'Egine ; mais, cette fois, c'est Apollon qui occupe ce poste ; le mouvement de son bras droit étendu le mêle à l'action. Auprès de lui, point de figures dont les lignes soient parallèles, comme dans le groupe de l'autre façade, à celles du corps de la figure centrale. Tout près d'Apollon, presque à le toucher, s'agitent et se tordent les sauvages ravisseurs, les jeunes femmes qu'ils emportent palpitantes et froissées, les époux et les frères qui s'efforcent d'arracher les proies à la brutale étreinte.

A Olympie, d'un fronton à l'autre, le progrès est donc déjà sensible ; mais il se marque encore davantage, et il atteint à la perfection même dans les deux frontons du Parthénon[1]. Là, plus de figure centrale, qui, toujours montrée de face, divise le fronton en deux parties égales, mais, au milieu du tympan, un vide des deux côtés duquel se dressent, dans la liberté des poses suggérées par la nature même de l'action, les figures principales, ici Zeus assis sur son

[1] Nous en acceptons les restitutions que présente Collignon dans son *Histoire de la Sculpture*, t. II, ch. I, § 3.

trône et vu de profil, Athéna qui s'élance dans la vie et dans l'immortalité, Héphæstos surpris du miracle dont il a été l'instrument, Iris qui va porter aux dieux et aux hommes la nouvelle de la naissance merveilleuse ; là Poseidon et Athéna, qui viennent de frapper le sol, l'un de son trident, et l'autre de sa lance, qui se regardent et qui se défient, tandis que, derrière les deux divinités, s'ébrouent et se cabrent les chevaux attelés à leurs chars. Le mouvement est ici au milieu même du tableau, là où éclate le prodige, là où se heurtent les passions éveillées par le désir et l'espérance de la victoire ; du centre aux extrémités, il va s'atténuant et s'apaisant, avec ces dieux et ces demi-dieux qui s'intéressent à l'action, en spectateurs émus et attentifs, mais sans y prendre part, avec les groupes de figures assises, tels que ceux de Déméter et de Coré, des Parques, de Cécrops et de sa fille, avec les figures couchées, telles que le Thésée et l'Ilissos, comme on les nomme. Nous n'avons pu nous défendre d'admirer le beau contraste qui, dans le fronton occidental d'Olympie, a été ménagé par l'artiste entre la pose calme et fière du dieu, suprême arbitre de la lutte, et les scènes de violence qui se déroulent autour de lui ; mais, dans les deux ensembles, dont, malgré le silence des textes, nous ne saurions guère refuser de faire honneur au génie de Phidias, il y a un art plus savant et une plus profonde entente des vraies conditions de la sculpture monumentale. Ces compositions, telles que nous permettent de les restituer et de nous les représenter les recherches de la critique, s'accordaient mieux avec les lignes tranquilles de l'architecture où elles s'encadraient que les attitudes tourmentées dans lesquelles s'est complu le maître inconnu qui a modelé la maquette du fronton d'Olympie.

Si c'était ici le lieu de traiter à fond un sujet sur lequel nous avons seulement voulu appeler l'attention des historiens de l'art, nous aurions encore à signaler bien d'autres effets du travail d'invention qui s'imposait au sculpteur, quand l'architecte le conviait à décorer un de ses frontons. Il suffira d'un exemple. En pareil cas, l'artiste commençait par choisir son thème et par grouper, vers le milieu du champ, les personnages qui jouaient dans l'action les premiers rôles ; mais, ceci réglé, il avait encore à remplir les angles qui ne pouvaient rester vides et où il disposait de si peu d'espace. S'il jetait alors les yeux sur les ouvrages de ses prédéces-

seurs, il s'apercevait que ceux-ci n'étaient pas arrivés sans peine à motiver la présence et à définir le caractère des figures couchées qui, seules, trouvent à s'insérer dans ces coins; peut-être n'y avait-on pas toujours réussi. Phidias chercha donc, pour l'un au moins de ses frontons, une autre donnée ; avec les figures, vues à mi-corps, d'Hélios et de Sélèné, il mit là d'un côté les têtes des chevaux du Soleil, dont les naseaux dressés aspirent la fraîcheur du jour naissant, et de l'autre celles des chevaux de la Lune qui, après leur course nocturne, descendent doucement vers la mer, où ils vont s'enfoncer. L'introduction de ce motif symétrique avait l'avantage de concourir à déterminer le lieu de la scène, le ciel où Athéna venait de faire son apparition parmi les dieux de l'Olympe; en même temps, elle renouvelait, elle variait d'une manière imprévue l'arrangement traditionnel de ce quartier du tympan.

Au sujet des métopes du Parthénon, nous aurions à présenter des observations du même genre. Là aussi le maître qui a dessiné les modèles de toute cette partie du décor a fait preuve d'une habileté singulière. Ce décor devant s'appliquer à toutes les dalles de la frise et s'étendre ainsi à toutes les faces du bâtiment, on ne pouvait songer à chercher, pour les quatre-vingt-douze métopes sculptées, des sujets différents. C'eût été, pour le public, un vrai casse-tête que d'avoir à interpréter un pareil nombre de tableaux; l'esprit du spectateur trouverait certainement plus de plaisir à suivre, sur toute une façade, le développement d'un de ces mythes que la poésie et la plastique lui avaient rendus familiers. C'est ainsi que, dans le programme général du décor, la Centauromachie a été affectée au grand côté sud; mais il semble que l'auteur du projet ait craint qu'il n'y eût quelque monotonie dans la suite uniforme de scènes toutes empruntées à un thème unique, se répétant sans interruption d'un angle à l'autre de l'édifice. Il a donc coupé cette représentation en deux tronçons; il y a intercalé, vers le milieu de cette façade, une série de neuf métopes où ne figuraient plus ni Centaures, ni Lapithes. Ces métopes ont été détruites par l'explosion de 1689; nous ne les connaissons plus que par les dessins de Carrey; autant que l'on peut en juger par ceux-ci, les sujets en auraient été empruntés au mythe d'Erichthonios et aux légendes relatives à la fondation du culte d'Athéna.

Si la raison de cette insertion est bien celle que l'on a cru deviner,

cet artifice de composition méritait d'être signalé; mais, ce qui est surtout digne d'admiration, dans la seule série de métopes que le temps ait à peu près épargnée, c'est, comme l'a très bien montré le plus récent historien de la statuaire grecque, l'adresse inventive et la fécondité de ressources dont témoignent les fragments conservés de cet ensemble. « Il y avait à vaincre là une grave difficulté. Chaque métope ne pouvant contenir qu'un couple de combattants, la figuration devait forcément se morceler en scènes isolées, dont les acteurs étaient toujours un Centaure et un Lapithe. De là le danger de tomber dans des redites. Ce motif unique, les sculpteurs des métopes ont su le diversifier à l'infini, et un examen attentif des marbres nous révèle la méthode qu'ils ont suivie..... Le sculpteur prend l'action à son début et en traduit toutes les phases. Tantôt le combat s'engage entre un Centaure placé à gauche et un Lapithe figuré à droite; tantôt, dans une autre série, la position des adversaires est renversée. Enfin l'issue de ces engagements partiels peut fournir un autre élément de variété. Ici le Lapithe est vainqueur; ailleurs, c'est sa défaite qui se prépare. On imagine sans peine à quelles combinaisons sans cesse renouvelées cette ingénieuse conception peut donner lieu[1]. »

VI

Si le sculpteur a trouvé profit à répondre aux avances de l'architecte et à se soumettre aux lois que lui imposait ainsi une volonté souveraine, ce n'est pas seulement en raison du bienfait de cette gêne qui l'a provoqué à se recueillir et à se concentrer, à méditer longuement, le crayon ou l'ébauchoir en main, avant de rien produire. C'était encore, pour l'œuvre plastique, considérée en elle-même, un inappréciable avantage que d'être conçue et exécutée en vue de la place qu'elle occuperait dans l'édifice dont elle ferait partie intégrante.

Très souvent, trop souvent, le sculpteur moderne, après avoir pris son sujet, un peu au hasard, soit dans les souvenirs de la mytho-

[1] M. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. II, p. 11.

logie antique, soit dans ceux de l'histoire, soit dans la vie de tous les jours, modèle sá statue dans l'atelier, sans savoir ce qu'elle deviendra, sans même s'en inquiéter. Si sa figure plaît, si elle est achetée, elle entrera dans un musée où l'espace lui sera étroitement mesuré, où elle sera, si l'on peut ainsi parler, coudoyée par d'autres figures, dont le thème et le style seront tout différents et qui, peut-être, par leurs qualités ou leurs défauts, en compromettront l'effet, qui, en tous cas, détourneront d'elle l'attention. Cette statue, née d'une fantaisie individuelle et condamnée d'avance à un perpétuel isolement, sera dans la situation de ces enfants sans famille qui, jetés seuls dans le monde, ne peuvent compter, pour y faire leur chemin et y développer tout leur mérite, sur l'aide et les conseils des parentés secourables, sur l'appui des tutelles judicieuses et tendres.

Les conditions du travail et de la création étaient tout autres pour le sculpteur grec, au moins jusqu'aux jours de la décadence, jusqu'à l'époque alexandrine. Lorsque la figure ou le groupe qu'il entreprenait n'était pas promis à la cella d'un temple, à ses frontons ou à ses frises, la place en était marquée d'avance dans l'Altis d'Olympie, sur la voie sacrée de Delphes ou dans l'Acropole d'Athènes; il devait aller s'y ranger, auprès d'autres ouvrages du même genre, parmi les monuments de la piété des peuples et de la gloire des ancêtres. L'artiste, au moment où il traçait sa première esquisse, se trouvait ainsi soutenu et guidé par la connaissance qu'il avait du caractère de l'ensemble auquel sa statue irait se rattacher; il avait à tenir compte de la relation à établir entre cet ensemble et l'œuvre nouvelle. Il y avait pour lui, dans la pensée et la préoccupation de cette solidarité, à la fois un stimulant et un frein, un puissant principe d'émulation, une défense contre la tentation de chercher le succès dans l'étrangeté de la facture ou des poses et de viser à la fausse originalité.

Ce frein et ce stimulant agissaient avec plus de force encore, quand c'était à l'édifice lui-même que devait s'agréger l'ouvrage du sculpteur, au temple ionique ou dorique. Dans ce cas, l'artiste était encore bien plus sûrement préservé du danger de céder au caprice, de suivre sa fantaisie. S'il y avait eu, par impossible, quelque tendance, il aurait été bientôt rappelé à l'ordre par l'architecte ou, plutôt, celui-ci n'aurait pas eu à intervenir. Du maître de l'œuvre

au plus humble de ses collaborateurs, tous ceux qui concouraient à l'entreprise avaient le goût trop fin et trop exercé pour que l'un d'eux, celui qui, après l'architecte, jouait le rôle le plus important, risquât de jeter une fausse note dans ce concert. Ce qui maintenait l'harmonie, ce qui donnait le ton au statuaire comme au peintre décorateur, c'était la tenue générale du bâtiment, la pondération de ses membres, le rythme de cet art chiffré, où le choix du module réglait et déterminait toutes les proportions.

Ce n'est pas là tout ce dont bénéficie le sculpteur, lorsqu'il se subordonne ainsi, avec une docilité intelligente, à la pensée ordonnatrice qui, comme dans la fable la lyre d'Orphée, a soulevé de terre les blocs de tuf ou de marbre pour les dresser dans les airs, pour les y suspendre et les y ranger selon les lois du nombre. Sur toute cette géométrie de formes architectoniques, le sculpteur répand la beauté de la forme humaine; mais en retour celle-ci, à faire corps avec l'édifice, y gagne une plus grave noblesse et un caractère plus expressif. C'est que le temple n'est pas un monceau de pierres, une chose vide et morte; il a une âme, une âme qui l'anime tout entier de sa vie, d'une vie qui se manifeste aussi bien par les images qui en sont la parure que par l'ampleur de ses dimensions, par l'accord établi entre toutes ses parties, par la grâce sévère et la richesse de tout son décor. Au Parthénon, par exemple, cette âme, c'est l'idée que le peuple athénien se fait de sa divine protectrice, en qui il personnifie à la fois la plus haute sagesse et la vertu guerrière, c'est le sentiment de filiale gratitude qui a poussé ce peuple à s'imposer les plus lourds sacrifices afin d'honorer dignement la déesse. Athéna est partout dans le temple, partout visible et présente; elle s'y montre avec tous les attributs, dans tous les rôles, sous tous les aspects que lui avait prêtés l'esprit de ses adorateurs. Elle est dans le sanctuaire, où l'or et l'ivoire ont été prodigués pour créer un de ces simulacres de la divinité qui, comme le disaient les anciens, ajoutaient à la piété des peuples; elle trône au milieu des groupes du double fronton. Si peut-être son effigie ne paraissait que dans quelques-unes des métopes, c'était pourtant elle encore qui, dans toute la longue suite des bas-reliefs de la frise dorique, était censée présider à ces luttes engagées entre la civilisation et la barbarie, entre dieux olympiens et géants, Athéniens et Amazones, Lapithes et Centaures, Grecs et Troyens.

Enfin toute la frise de la cella est comme l'épilogue du poème de marbre ; c'est la mise en scène de l'hommage solennel que la cité rendait, tous les quatre ans, lors des grandes Panathénées, à sa chère et puissante patronne.

Il est aisé de comprendre quelles qualités l'œuvre d'art ne pouvait manquer de devoir à cette intime unité du décor plastique, consacré tout entier au développement d'une même donnée première, d'un même type divin. Cette unité du thème et de l'inspiration avait les plus heureux effets. Tous ces tableaux, empruntés à une même série de mythes, s'expliquaient l'un par l'autre et se faisaient valoir mutuellement. Une même pensée s'en dégageait, qui agissait d'autant plus fortement sur les intelligences qu'elle était reprise et répétée, sous diverses formes, par chacun de ceux qui s'appliquaient successivement à la traduire. Ainsi multipliée en quelque sorte par elle-même, elle provoquait un vif élan d'imagination et d'énergie créatrice. Elle éveillait, en même temps, chez les artistes entre lesquels était distribué le travail, une émulation féconde. De l'un à l'autre, ils le savaient, la comparaison s'imposerait. N'avaient-ils pas à traiter des sujets similaires, où seraient appelés à reparaître, plus d'une fois, les mêmes figures? Chacun d'eux, profitant des exemples que ses rivaux lui donnaient dans d'autres quartiers du bâtiment, aspirait à les égaler, et souvent il se trouvait ainsi dépasser le niveau des ouvrages qu'il exécutait d'ordinaire, quand il ne relevait que de lui-même et de son propre génie. C'est ce dont nous ne pouvons faire la preuve, faute de posséder, dans son ensemble, l'œuvre de l'un ou de l'autre des maîtres de la statuaire grecque ; mais nous avons conservé en grande partie et nous sommes en état de juger celle des plus célèbres artistes de la Renaissance italienne ; or il serait facile d'en nommer plus d'un qui, dans ses tableaux de chevalet, ne s'est jamais élevé au-dessus de la médiocrité, tandis qu'il s'est montré peintre de premier ordre quand un architecte contemporain l'a convié, en même temps que ses plus illustres émules, à décorer les larges champs des murs ou des plafonds d'une église ou d'un palais. Les mêmes causes ont dû, de tout temps, aboutir aux mêmes résultats.

En tout cas, ce qui est certain, c'est que, dans le temple grec, tel qu'il se définit pour nous par le Parthénon, la sculpture a été appelée à occuper et à remplir les emplacements où elle pouvait le

mieux concourir à l'effet général ; c'est ainsi que le rôle qui lui a été attribué et la part qui lui a été faite dans la décoration de l'édifice ont singulièrement contribué à favoriser ses progrès et à la conduire jusqu'à la perfection. Aujourd'hui, parmi les historiens de l'art, il n'y a guère qu'une voix pour proclamer que jamais la forme vivante n'a pris, sous le ciseau, autant de noblesse et n'a, en même temps, été rendue avec plus de vérité que dans quelques-unes de ces figures des frontons où elle ne nous apparaît pourtant que meurtrie et mutilée par l'injure du temps. Il n'est pour ainsi dire pas une question à propos de laquelle, entre critiques, les discussions ne recommencent sans cesse ; mais on est d'accord pour saluer dans les Parques, dans le Thésée, dans certains fragments de la procession des Panathénées, les chefs-d'œuvre de la statuaire.

Georges Perrot.

L'AGRAFE DU MANTEAU D'ULYSSE

Un des passages de l'*Odyssée* les plus connus et les plus souvent cités est la description que fait Ulysse de ses propres vêtements, lorsque, déguisé en mendiant, il se prête à l'interrogatoire que lui fait subir Pénélope.

La reine veut s'assurer que l'étranger n'est pas un imposteur et qu'il a réellement vu son époux en Crète ; elle le prie donc de lui dire comment Ulysse était habillé, et voici en quels termes le faux Aithon décrit le manteau du héros :

Χλαῖναν πορφυρέην αὔλην ἔχε δῖος Ὀδυσσεὺς
διπλῆν· αὐτάρ οἱ περόνη χρυσοῖο τέτυκτο
αὐλοῖσιν διδύμοισι· πάροιθε δὲ δαίδαλον ἦεν·
ἐν προτέροισι πόδεσσι κύων ἔχε ποικίλον ἐλλόν.
ἀσπαίροντα λάων· τὸ δὲ θαυμάζεσκον ἅπαντες,
ὡς οἱ χρύσεοι ἐόντες, ὁ μὲν λάε νεβρὸν ἀπάγχων,
αὐτὰρ ὁ ἐκφυγέειν μεμαὼς ἤσπαιρε πόδεσσιν.....

(*Odyssée*, XIX, v. 225-231.)

Le sens véritable de ce passage n'a pas été facile à établir. Quand on a recours aux traductions et aux éditions savantes [1], on est frappé de voir combien les opinions ont varié sur l'interprétation de la

[1] J'ai consulté les traductions de Bitaubé, Dugas-Montbel, Giguet, Bignan, Leconte de Lisle, Voss, etc. ; les éditions critiques de Koch (Hannover, 1873), Pierron (Paris, 1875), Faesi (Berlin, 1878), Ameis, 6e édit. revue par Hentze (Leipzig, 1880), Hayman (London, 1882). Cf. aussi Overbeck, *Geschichte der Plastik*, 3e édit., I, p. 41 ; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, VII, p. 119 et 232.

plupart des mots. Tantôt on explique σῦλην par « tout entier », tantôt par « étoffe laineuse et frisée ». Διπλῆν signifie pour les uns « ample » ou « large » ; pour les autres, « pliée en double ». La divergence la plus grave porte sur la place qu'occupait le sujet décoratif (ἀείδελον) du chien et du faon : était-ce une broderie faisant partie du manteau, ou bien une ciselure exécutée sur l'agrafe de métal? On diffère aussi sur l'attitude à prêter au chien : tenait-il sa proie dans ses pattes en la regardant fixement, ou était-il en train de la dévorer (λάων) ?

Si les modernes seuls avaient exprimé sur ce passage des idées contradictoires, on pourrait attribuer ce désaccord à notre connaissance insuffisante de la langue homérique et de ses finesses ; mais les scholies anciennes nous prouvent que les grammairiens grecs n'avaient pas éprouvé moins d'incertitudes devant les difficultés du texte [1]. Il vaut donc la peine d'étudier de près tout le morceau et de chercher s'il est possible de résoudre actuellement ce petit problème. Je n'ai pas la prétention d'apporter sur tous les points des solutions entièrement nouvelles : plusieurs ont été déjà proposées qui éclaircissent d'importants détails de la description ; d'autres ont besoin d'être discutées. Je voudrais grouper tous ces éléments épars pour en former un ensemble d'où sortira la traduction intégrale du morceau.

Χλαῖναν πορφυρέην σῦλην. — Les scholiastes expliquent les deux adjectifs comme ne faisant qu'un : un manteau tout entier de pourpre (ὁλοπόρφυρον)[2]. Cependant σῦλη a ordinairement le sens de « velue, frisée », ce qui s'applique parfaitement à un vêtement de laine tel que le manteau appelé χλαῖνα[3]. Mais, comme nous le verrons tout à l'heure, les grammairiens anciens ont eu l'idée préconçue et fausse, à notre avis, qu'Homère parlait plus loin d'une broderie sur étoffe, analogue à celle où Hélène représentait les combats entre Grecs et Troyens [4]. Il devait leur paraître peu naturel que cette broderie fût exécutée sur un fond « velu et frisé », alors qu'un dessin se détache plus nettement sur un fond uni [1], et ces réflexions les ont sans doute inclinés à écrire σῦλη et à le prendre pour un synonyme ionien de ὅλη, « tout entière ». Mais, si l'hypothèse d'une étoffe brodée doit être écartée, il est clair qu'alors le sens naturel de σῦλη restera, dans ce passage, ce qu'il est dans un vers de l'*Iliade* où le poète décrit le manteau de pourpre, épais et moelleux, que Nestor met sur son dos :

..... σῦλῃ δ' ἐπενήνοθε λάχνῃ [2].

J'adopterai donc ici le sens d' « étoffe laineuse et moelleuse ».

Διπλῆν. — Il ne s'agit pas seulement d'une étoffe « large » ou « ample ». Comme l'a depuis longtemps démontré M. Heuzey, dans ses leçons de costume à l'École des Beaux-Arts, les Grecs, pour se protéger contre le froid, surtout dans la campagne ou en temps de guerre, se servaient d'étoffes très longues, qu'ils pliaient en deux pour en doubler l'épaisseur, avant de les draper sur le corps. De là aussi le nom de δίπλαξ, qui répond à la même idée [3] et qu'Aristarque définit avec exactitude : δίπλαξ χλαῖνα, ἥν ἐστι διπλῆν ἀμφιέσασθαι [4].

Περόνῃ χρυσείῃ τέτυκτο αὐλοῖσιν διδύμοισι. — La plupart des traducteurs et commentateurs ont donné de ce passage les explications les plus erronées. Il ne s'agit ni d'anneaux, ni de pointes en javelots, ni de lés d'étoffe. Les scholiastes grecs ont-ils eux-mêmes bien saisi le sens d'αὐλοῖσιν διδύμοισι? Les termes dont ils usent ne sont pas très clairs pour nous. En tout cas, leurs exégèses, même en les supposant exactes, n'ont été d'aucun secours aux modernes qui ne es ont pas comprises. Le premier qui ait donné la clef de ce petit problème est M. Helbig. Il a rappelé qu'on trouve dans des tombes anciennes d'Italie certaines fibules ou agrafes dont la structure particulière correspond exactement aux mots employés par Homère : elles sont munies de deux pointes qui, après avoir traversé l'étoffe, venaient s'insérer dans une sorte d'étui composé de deux petits

[1] Voyez les *Scholia græca in Homeri Odysseam*, édit. Dindorf, Oxford, 1855, II, p. 677 suiv.
[2] *Ibid.*, ad v. 225.
[3] Sur ce vêtement, voyez Studniczka, *Altgriechische Tracht*, p. 73 suiv. ; — Helbig, *l'Epopée homérique*, trad. Trawinski, p. 239 suiv. ; — Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, VII, p. 265-266.
[4] *Iliad.*, III, 125.

[1] Voyez la note de Pierron, édit. d'Homère, *Odyss.*, II, p. 265, vers 225 ; cf., au contraire, la note d'Hayman, *The Odyssey*, I, Appendix A, p. II, n° 3.
[2] *Iliad.*, X, 134. Cf. Bacchylide, édit. Kenyon, XVIII, 53.
[3] Cf. Studniczka, *op. l.*, p. 78 ; — Helbig, *op. l.*, p. 240 ; — Perrot, *op. l.*, p. 266. Le terme est bien expliqué dans les éditions de Faesi et d'Hayman. L'interprétation de Pierron n'est pas exacte.
[4] *Schol. Iliad.*, III, 126.

tuyaux parallèles (αὐλοὶ δίδυμοι)[1]. Cette disposition offrait l'avantage de protéger les parties piquantes, d'éviter tout danger de déchirure dans les étoffes ou d'égratignure aux mains, si l'on venait à frôler l'agrafe. Je ne crois pas qu'il puisse subsister aucun doute sur la traduction à proposer : « une agrafe d'or, à étui double[2] ».

Πάροιθε δὲ δαίδαλον ἦεν. — Nous arrivons au passage le plus controversé. Je pense, pour ma part, que l'idée d'une broderie sur étoffe doit être complètement écartée et constitue un véritable contre-sens. Je ne me dissimule pas que cette explication a pour elle l'autorité des commentateurs anciens. On lit, dans les *Scholies* B, à propos du mot χρύσειοι, placé un peu plus bas (v. 230) et désignant la représentation du chien et du faon : « χρύσειοι ἀπὸ χρυσοῦ κατεσκευασμένοι· ἔστι γὰρ καὶ ἐν ὑφάσμασιν ἀπὸ χρυσοῦ ποικίλματα (car on faisait aussi des broderies d'or sur les vêtements). » Beaucoup de traducteurs et d'éditeurs ont naturellement suivi la tradition antique[3]. Mais les plus récents critiques ont, en général, renoncé à cette opinion et considèrent le δαίδαλον comme un ornement de métal faisant partie de l'agrafe elle-même[4]. Si l'on a eu raison de réformer sur ce point le jugement des anciens, on n'en a point encore exposé les raisons, et c'est ce que j'essaierai de faire ici.

1° Πάροιθε, sur le devant, suit immédiatement la mention de la fibule, et, en bonne logique grammaticale, c'est à elle qu'il doit se rapporter.

2° On remarquera que plus loin (v. 256) Pénélope mentionne elle-même cette agrafe comme un bijou précieux qu'elle avait attaché sur le manteau de son époux pour le parer :

... περόνην τ' ἐπέθηκα φαεινήν,
κείνῳ ἄγαλμ' ἔμεναι.

Ἄγαλμα correspond au δαίδαλον du vers 227 et l'explique : c'est

[1] Helbig, *op. l.*, p. 352-353 ; — cf. S. Reinach, art. *Fibula*, p. 1111, dans le *Dictionnaire des Antiquités* de M. Saglio.

[2] La note de l'édition Pierron sur ce passage est complètement erronée. L'explication de M. Helbig est adoptée par MM. Perrot, *op. l.*, VII, p. 119, et S. Reinach, *l. c.*

[3] Voyez les notes de l'édition Pierron, les traductions de Bitaubé, Dugas-Montbel, Bignan, etc.

[4] Voyez les éditions de Koch, Faesi, Ameis-Hentze, Giguet et Leconte de Lisle ont traduit dans le même sens ; cf. aussi Overbeck, *Geschichte der Plastik*, 3e édit., p. 41 ; — Perrot et Chipiez, VII, p. 119, 232. Le commentaire de M. Hayman, *The Odyssey*, p. 328, fait supposer qu'il adopte encore l'ancienne interprétation.

une œuvre d'art, tout au moins un objet orné, et c'est ce qui fait de l'agrafe un détail de costume remarquable (φαεινήν). Si l'on supprime de la description de l'agrafe toute la partie relative au chien et au faon, que reste-t-il ? Rien que la mention d'une fibule quelconque, qui ne méritait guère d'être rappelée par Pénélope avec tant de soin. L'insistance de la reine ne s'explique que si elle pense à un bijou qui constituait à lui seul une marque d'identité et dont la vue excitait l'admiration universelle (τὸ δὲ θαυμάζεσκον ἅπαντες).

3° Dans l'hypothèse d'une broderie sur le manteau, le mot πάροιθε offrirait un sens très peu satisfaisant. En effet, la χλαῖνα double peut se draper de deux façons sur le corps. Ou bien les deux coins sont passés par-dessus chaque épaule et noués sous le cou, ou retenus par une fibule qui se trouve placée au milieu de la poitrine : dans ce cas, le manteau est complètement ouvert par devant, et il est impossible que des ornements brodés soient visibles πάροιθε ; ils seraient, au contraire, dans le dos, comme on le voit sur les manteaux magnifiquement brodés d'Achille et d'Ajax jouant aux dés sur un vase d'Exékias au musée du Vatican[1]. Ou bien le manteau plié en deux est passé sous le bras gauche et agrafé sur l'épaule droite, comme on le voit, au Louvre, dans l'Apollon du bas-relief de Thasos et dans la Diane de Gabies[2] : dans ce cas, une broderie pourrait être visible par devant, mais elle serait, en réalité, placée dans l'angle gauche du manteau, et il serait nécessaire qu'un second sujet vînt faire pendant au précédent dans l'angle droit, retombant par derrière. Il n'en est pas question dans le texte, et personne n'acceptera, je crois, l'hypothèse d'un ornement jeté et comme isolé dans un coin de l'étoffe, car ce fait serait tout à fait anormal et contraire aux principes symétriques de la décoration archaïque des Grecs. Je ne vois donc pas comment on pourrait résoudre la difficulté qui naît du mot πάροιθε appliqué à une broderie du manteau.

Tout est clair et correct, au contraire, si le δαίδαλον désigne une gravure, une ciselure ou une incrustation de l'agrafe elle-même[3]. Nous connaissons actuellement bon nombre de grandes fibules

[1] Klein, *Meistersignaturen*, 2e édit., p. 39, n. 4 ; *Monumenti dell' Inst.*, II, pl. XXII.

[2] Studniczka, *op. l.*, p. 78, *fig.* 20, 21.

[3] M. Perrot, *op. l.*, VII, p. 119, donne les raisons pour lesquelles on peut penser de préférence à un travail au repoussé.

appartenant à l'époque intermédiaire entre la Guerre de Troie et le siècle de Pisistrate, pourvues d'une plaque assez large, sur laquelle on pouvait graver à la pointe (comme sur les fibules de Béotie[1]), ou incruster en métaux précieux (comme sur les poignards de Mycènes[2]), ou exécuter au repoussé (comme sur nombre de bijoux archaïques[3]), le sujet décrit par le poète. Rien de plus naturel aussi, rien de plus fréquent dans la bijouterie gréco-orientale que les scènes d'animaux combattant, saisissant leur proie, dévorant, etc., qui constituaient pour les orfèvres un répertoire de motifs à la fois varié et usuel. Je traduirai donc : « par devant, l'agrafe était décorée d'un sujet. »

Ἐν προτέροισι πόδεσσι κύων ἔχε ποικίλον ἐλλόν. — M. Helbig s'est encore occupé de ce passage, et il y est revenu à deux reprises, d'abord dans la première édition de son livre[4], puis sous une forme différente dans la seconde[5]. L'idée qui domine dans ses commentaires est que le sujet ainsi décrit par Homère ne se trouve sur aucun monument de l'art archaïque, ni oriental, ni occidental[6]; au contraire, le groupe du lion dévorant un cerf est un des motifs les plus ordinaires de la décoration gréco-asiatique. Par conséquent ou bien l'imagination du poète a travaillé sur ce thème connu pour en changer la donnée primitive, ou mieux encore la transformation est due aux artistes grecs eux-mêmes imitant un modèle étranger et l'altérant. M. Helbig concluait : « Aussi peut-on s'attendre à découvrir peut-être quelque jour un monument qui montrera le chien et le faon réunis dans la pose exacte que décrit l'Epopée[7]. »

Cette restriction prudente a disparu de la nouvelle édition où se trouve formulée avec plus de précision l'idée de voir ici tout autre

[1] Perrot, *ibid.*, p. 250-256. — Voyez l'article *Fibula* de S. Reinach dans le *Dict. des Antiquités* de M. Saglio.

[2] Perrot, VI, pl. XVII, XVIII, XIX.

[3] *Id.*, p. 960-973. Comparez, pour une époque postérieure, les plaques de bronze au repoussé publiées par M. Holleaux, *Bull. de Corr. hell.*, 1892, pl. X, XI, XIV, XV. Voyez la thèse de M de Ridder, *De ectypis quibusdam æneis*, Paris, 1896.

[4] *Das homerische Epos*, Leipzig, 1884, p. 286.

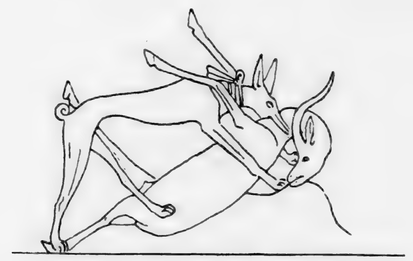
[5] *Id.*, 1887, p. 387; traduction française de Trawinski, Paris, 1894, p. 497-498.

[6] « Eine genau entsprechende Komposition ist auf keinem archaischen Bildwerke orientalischer oder occidentalischer Herkunft nachweisbar » (2e édit., 1887, p. 386-387).

[7] « Hiernach hat man zu gewärtigen, dass vielleicht doch noch ein Denkmal zu Tage kommt, welches den Hund und das Hirschkalb in einer der epischen Beschreibung genau entsprechenden Weise zusammenstellt. »

chose qu'un chien et un faon. Ou bien, dit l'auteur, les Grecs, interprétant les formes indécises de monuments très anciens, ont pu prendre des lions pour des chiens. Ou bien le poète a voulu désigner par le mot κύων l'animal fantastique appelé plus tard γρύψ, griffon, mot qui n'est entré qu'assez tard dans la langue grecque[1].

Je n'exposerai pas ici toutes les objections que l'on peut faire à cette théorie : quelques-unes ont été déjà développées par M. Perrot[2]. Un fait, à mon avis, rend inutiles les controverses sur ce point : c'est que le monument, attendu et en quelque sorte prédit par M. Helbig, existe en réalité et aurait pu, depuis longtemps, éclaircir la question. C'est le produit authentique d'une haute antiquité orientale, c'est une peinture d'hypogée égyptien, datant de la Ve ou VIe dynastie. Elle représente textuellement le sujet qui



Peinture d'hypogée égyptien.

décorait l'agrafe d'Ulysse, comme on peut le voir d'après la figure ci-jointe[3].

La bête renversée est une antilope ou une gazelle; le chien, avec

[1] *Op. laud.*, trad. Trawinski, p. 497-498.

[2] Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, t. VII, p. 115, n. 1. La thèse soutenue par M. Perrot, *ibid.*, p. 114 et 120, est que, dans la description de l'agrafe d'Ulysse, comme dans l'épisode des chiens d'or et d'argent gardant l'entrée du palais d'Alcinoüs (*Odyss.* VII, 90 suiv.), les Grecs auraient substitué de parti pris le chien au fauve et que, abandonnant l'idée orientale, ils auraient voulu se tenir plus près des réalités de leur vie familière. On va voir que pour le sujet de l'agrafe il n'y a pas eu de substitution. L'hypothèse est plus séduisante pour expliquer les chiens d'Alcinoüs. Pourtant elle prête encore à la critique, car cette suppression des fauves serait restée chez les Grecs une exception et une anomalie: la réforme qu'on veut attribuer à une certaine époque aurait avorté, car, jusqu'à l'époque classique, les figures de lions et de lionnes continuent à jouer un rôle capital dans l'art ornemental.

[3] Elle est empruntée à Dümichen, *Resultate der archäologisch-photographischen Expedition*, I, pl. VIII (tombe de Ptahhotep). Ce n'est pas un ouvrage récent; il date de 1869. Mais il est fort rare dans les bibliothèques, et l'on comprend que ces peintures aient échappé à l'attention des archéologues. Je n'ai connu moi-même la figure ici reproduite

ses oreilles pointues, sa queue courte et retroussée, sa laisse enroulée plusieurs fois autour du cou, appartient à une race particulière de l'Afrique[1]. On ne peut sans doute pas affirmer que le bijou homérique ait eu un caractère aussi nettement égyptien; mais il offrait certainement, dans l'ensemble, les détails essentiels de cette représentation, puisque les vers du poète cadrent merveilleusement avec cette peinture. Que l'agrafe d'Ulysse ait été un objet de fabrication purement orientale, ou qu'elle ait eu pour auteur un Grec imitant un modèle étranger, il n'en est pas moins acquis que le motif s'est transmis à peu près intact à travers les siècles. Par conséquent, je crois qu'il devient superflu de rechercher s'il était dû à quelque méprise involontaire ou à quelque transformation consciente des Grecs, et je traduirai, en gardant au texte son sens littéral : « dans ses pattes de devant un chien tenait un jeune faon tacheté ».

Ἀσπαίροντα λάων. — Ce qui précède détermine suffisamment le sens que nous entendons prêter au mot λάων. On l'expliquait de deux façons : regardant, contemplant; ou bien : dévorant, se repaissant. Déjà Aristarque avait opté pour ce dernier sens. Mais les commentateurs modernes avaient préféré le premier, jusqu'au moment où Curtius eut montré que l'origine probable du mot était λαϝ, donnant λάϝω, λάω, λαύω, jouir de, se repaître[2]. Nous pouvons donc, d'accord avec les grammairiens anciens et modernes, d'accord avec les monuments de la peinture ancienne, adopter le sens de « dévorer ».

La suite n'offre plus de difficultés, puisque les mêmes termes à

que par l'article de M. von Bissing dans le *Jahrbuch des k. deut. arch. Instituts* de Berlin, 1898, p. 32, qui m'a permis de me reporter à la publication de Dümichen. Le groupe du chien mordant la gazelle renversée se trouve dans la cinquième zone du registre reproduit à la planche VIII. Le sujet qui suit représente un autre chien qui saisit par derrière une antilope et la mord au cou. Plus loin, à gauche, un Égyptien agenouillé tient en laisse deux chiens pareils accouplés. Dans la quatrième zone on remarque le groupe du chien et de la gazelle identiquement répété, mais retourné de droite à gauche. Comme rapprochement avec des œuvres grecques, M. Th. Reinach m'indique une pierre gravée, de style encore archaïque, publiée par Imhoof et Keller, *Thier-und Pflanz. Bild.*, XVII, 23 (chalcédoine de Berlin ; cf. celle de Paris, n° 1918).

[1] C'est le grand lévrier de chasse ou sloughi, encore aujourd'hui connu en Afrique. Voyez sur les différentes races d'animaux peints dans cette tombe un appendice du professeur-docteur Robert Hartmann, inséré dans le texte de Dümichen, p. 29. Pour les chiens de chasse égyptiens, cf. Maspero, *Hist. anc. des Peuples de l'Orient*, I, p. 62 et 63; — Wilkinson, *The Manners and Customs*, 1876, II, p. 89, n° 355; — Saglio, *Dict. des Antiquités*, *fig.* 1107.

[2] Cf. l'édition de Faesi, *ad.* v. 229; — Ameis-Hentze, *ad. l. loc.*; — Pierron, p. 226, *ad* v. 229.

peu près s'y trouvent répétés, de sorte que la traduction intégrale du morceau serait celle-ci :

« Le divin Ulysse portait un manteau de pourpre, en étoffe laineuse, pliée en deux ; sur le manteau était fixée une agrafe d'or, à étui double, qui, par devant, était décorée d'un sujet : dans ses pattes de devant un chien tenait un jeune faon tacheté et dévorait sa proie palpitante. Tout le monde regardait avec admiration comme étaient faits les deux animaux en or, l'un dévorant le faon qu'il étouffait, l'autre cherchant encore à s'échapper et remuant les pieds. »

Je voudrais avoir montré, par ce petit commentaire, combien est utile l'alliance de l'archéologie et de la philologie pour faire sentir dans toute leur exactitude la réalité des descriptions homériques, pour leur donner leur sens vrai. Sans doute ce genre d'exégèse ne touche pas au caractère moral des personnages d'Homère, que les historiens de la littérature grecque ont analysé avec tant de soin et de finesse, et qui, pour tous les humanistes, reste la partie la plus émouvante, le fond éternellement humain de l'Epopée. Mais on diminuerait singulièrement le rôle de ces grands poèmes si l'on n'y voulait voir agir que l'âme humaine, si l'on ne cherchait pas à mieux pénétrer et à mieux comprendre tout ce qu'ils renferment de visions pittoresques et concrètes, élément essentiel et éternel aussi de poésie. Il reste beaucoup à faire pour fixer, avec plus de précision qu'on ne l'a fait jusqu'ici, quel était le concept imaginatif d'un Homère, d'un Eschyle, d'un Euripide en face des objets créés par l'art ou par l'industrie des hommes. Cette « philologie archéologique », si on peut l'appeler ainsi, est comme une science nouvelle qui s'ouvre au labeur des hellénistes : elle exige une connaissance aussi sûre des monuments que des textes. Elle a produit déjà des travaux importants comme le livre de M. Helbig sur l'*Epopée*, ou d'intéressants articles comme ceux de M. Paul Girard sur l'*Expression des Masques dans les Drames d'Eschyle*[1], de M. Carl Robert sur les *Poèmes de Bacchylide*[2]. Souhaitons à ces savants beaucoup de disciples et de continuateurs.

E. Pottier.

[1] *Revue des Études grecques*, VII, 1894, p. 1 et 337; VIII, 1895, p. 88.
[2] *Hermes*, XXXIII, 1898, p. 130 et suiv.

SUR LE ΛΟΓΟΣ ΠΑΡΑΙΝΕΤΙΚΟΣ

(COHORTATIO AD GRÆCOS)

ATTRIBUÉ A JUSTIN

Les seuls écrits de Justin dont l'authenticité soit indubitable sont, on le sait, les deux *Apologies* et le *Dialogue*. Parmi les autres qui lui sont attribués, l'un de ceux qui présentent le plus d'intérêt, le Λόγος παραινετικὸς πρὸς Ἕλληνας, — que l'on cite généralement sous le titre latin de *Cohortatio*, — est en même temps un de ceux dont l'origine et la date probables donnent encore lieu aux hypothèses les plus diverses. Etait-il déjà connu d'Eusèbe sous le nom de Justin ? On ne saurait ni l'affirmer ni le nier : il ne peut être identifié en aucune façon avec le premier traité πρὸς Ἕλληνας, que mentionne l'historien[1] et dont le contenu était autre ; peut-être faut-il mettre un peu plus de réserve à nier qu'on puisse le retrouver, malgré la différence du titre, dans le second traité qu'Eusèbe nomme ἔλεγχος et dont il ne donne pas le sommaire. A la fin du VI^e^ siècle[2], il passait certainement pour l'œuvre de Justin. Il est seul, avec la lettre apocryphe à Zéna et Sérénus, à représenter Justin dans le corpus des apologistes formé par Aréthas (le *Codex Parisinus* 451). C'est aussi sous le nom de Justin qu'il figure dans le *Parisinus* 450 et qu'il figurait dans le manuscrit de Strasbourg brûlé en 1870. Il a même été le premier des écrits attribués à Justin que l'imprimerie ait vulgarisés, et, pendant longtemps, l'authenticité n'en fut guère contestée que

[1] *Hist. eccl.*, IV, 18.

[2] C'est ce que prouve la citation d'Etienne Gobar par Photius (*Bibl. cod.* 232). Cf. sur ce point, et sur les manuscrits cités ensuite : HARNACK, *Geschichte der altchristlichen Literatur*, t. I, p. 106 suiv.

par Casimir Oudin. Pour répondre aux doutes soulevés par Oudin, l'éditeur bénédictin, Dom Prudence Maran, croyait suffisant de supposer que le λόγος παραινετικός était le premier ou un des premiers écrits de Justin, antérieur de plusieurs années au *Dialogue* et aux *Apologies*[1]. De nos jours, où ce petit ouvrage a été souvent étudié, nul n'en défend plus, je crois, l'authenticité d'une façon ferme. Toutefois Krüger[2] croit qu'elle est encore une des hypothèses possibles, et, en tout cas, il maintient que le λόγος date du IIe siècle. L'abbé Batiffol[3] est d'accord avec lui sur le second point. Völter[4], qui a cru pouvoir attribuer le λόγος à Apollinaire d'Hiérapolis, accepte donc la même date. Bardenhewer[5], qui fait un léger pas de plus en avant, consentirait à descendre jusqu'au commencement du IIIe siècle. L'opinion radicale de Dræseke[6] est, au contraire, que la *Cohortatio* est postérieure à Constantin, qu'elle est contemporaine de Julien, et que l'auteur en est Apollinaire de Laodicée. Harnack, qui avait d'abord[7] proposé comme date approximative la période 225-300, s'est ensuite rallié[8], non point d'une façon catégorique à toute la théorie de Dræseke, mais, du moins, à l'hypothèse qui voit dans la *Cohortatio* une œuvre postérieure à Constantin. Je voudrais, sans apporter peut-être aucun argument bien nouveau dans une question déjà si débattue, essayer de fixer ce qui, après tant de discussions, me paraît, sur certains points, être établi avec certitude, sur d'autres, pouvoir être soutenu avec vraisemblance.

I

Je ne m'attarderai pas à l'examen d'une question qui paraît tranchée : la *Cohortatio* peut-elle être considérée comme une œuvre de

[1] Cf. la préface de l'édition de Maran (la *Cohortatio* a paru dès 1539; l'édition générale de Justin par R. Estienne est de 1551).
[2] *Geschichte der altchristlichen Literatur*, p. 69.
[3] *Anciennes Littératures chrétiennes, la Littérature grecque*, p. 330.
[4] *Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie*, 1883.
[5] *Patrologie*, p 92.
[6] *Apollinarios von Laodikea*, Texte und Untersuchungen, VII, 3-4.
[7] Dans l'*Ueberlieferung der griechischen Apologeten* (Texte und Untersuchungen, I).
[8] *Geschichte der altchristlichen Literatur*, I, p. 113: « die sicher unechten, und der nachkonstantinischen Zeit eingehœrigen Schriften, *Cohortatio*, *Ecthesis*, etc. »

Justin ? Ni par le fond, ni par la forme, la *Cohortatio* ne rappelle les deux *Apologies* ou le *Dialogue :* c'est aujourd'hui le sentimentde tous.

L'auteur veut mettre en parallèle « les maîtres du christianisme et ceux du paganisme », — τοὺς τῆς θεοσεβείας ἡμῶν τε καὶ ὑμῶν ἐξετάσαι διδασκάλους, οἵτινες καὶ ὅσοι καὶ καθ' οὓς γεγόνασι χρόνους[1], — et il prétend confondre les seconds en montrant d'abord leurs erreurs et leurs contradictions, puis les emprunts qu'ils ont faits à Moïse. Les autorités sur lesquelles les païens fondent leur croyance sont les poètes (ch. II), les sages et les philosophes (III-X), les oracles (XII) ; elles sont également faibles. La chronologie prouve que Moïse est antérieur à tous les écrivains grecs, et il a été connu par eux (ainsi par Orphée, Homère, Platon, etc.) ; mais les philosophes, comme Platon, n'ont pas osé révéler aux peuples toute la vérité qu'ils tenaient de lui (XIII-XXXVI). Les païens doivent ajouter foi au témoignage de la Sibylle ; il est temps pour eux de se convertir (XXXVII-XXXVIII). — Voici ce qui frappe surtout dans toute cette discussion : l'auteur est, en somme, très sévère pour la philosophie grecque ; s'il ne prend pas le ton violent de Tatien, on ne peut non plus dire, comme l'a fait Renan[2], « qu'il est de l'école modérée de Justin, » et le placer parmi ceux « qui cherchent à tous les dogmes des fondements rationnels ». Il ne se rallie nulle part à cette curieuse théorie du λόγος σπερματικός, par laquelle Justin explique les parcelles de vérité qu'ont possédées quelques païens d'élite. Au contraire, il met tout son effort à prouver que Moïse est antérieur aux poètes et aux philosophes de la Grèce et que ceux-ci l'ont connu[3]. La méthode apologétique, chez l'auteur de la *Cohortatio*, est à la fois plus systématique et moins libérale que celle de Justin dans les deux *Apologies*[4].

[1] Ch. I.
[2] Marc-Aurèle, p. 107.
[3] Je n'indique que les différences les plus essentielles. D'autres, qui sont frappantes aussi (théorie des démons ; explication des théophanies de l'Ancien Testament..) ont été bien notées par exemple par Voelter (*Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie*, t. XXVI). Cf. aussi Donaldson, *History of christian Literature*, t II, p. 96 suiv.
[4] Le ton de la *Cohortatio* est surtout différent de celui des *Apologies ;* on est moins frappé de la différence si on le compare à celui du début du *Dialogue*, où Justin, en racontant l'histoire d'une conversion, est nécessairement plus sévère pour la philosophie. On peut faire deux rapprochements entre la *Cohortatio* et le *Dialogue :* 1° l'expression τεῖχος ὀχυρόν, *Coh.*, 3, qui peut être un rappel d'une phrase du *Dialogue* (5) ; 2° on pense aussi au début du *Dialogue*, dans les nombreux passages où notre auteur répète à satiété que la religion est chose de tradition, qu'il faut demander la vérité à ceux qui la savent (τοὺς εἰδότας). On peut en conclure que notre anonyme connaissait le Dialogue ; on n'est pas obligé d'en conclure davantage.

Peut-être la différence de la forme est-elle encore plus frappante. Justin compose mal, et sa phrase est molle et traînante; la composition de la *Cohortatio* est assez nette et serrée, le style en est très oratoire. En étudiant dans le détail le vocabulaire, on arrive à des conclusions beaucoup plus probantes ici que n'en donnent parfois les études de ce genre ; car nos deux écrivains usent beaucoup, le second surtout, de formules toutes faites et ont tous deux leurs expressions familières : ce ne sont pas les mêmes chez l'un et l'autre [1]. L'impression d'ensemble que laissent d'un côté le *Dialogue* et les *Apologies*, de l'autre la *Cohortatio*, me paraît tout aussi décisive. On est en présence de deux manières très dissemblables, qui ne représentent ni le même tour d'esprit, ni la même qualité d'âme. Ce qui rend Justin si intéressant, c'est sa candeur, c'est la sincérité de sa conviction ; nul autre parmi les Apologistes n'a plus véritablement l'accent chrétien. L'auteur de la *Cohortatio* a plus fortement subi l'influence de la rhétorique; il est plus docteur et moins apôtre ; son esprit est parfois peut-être plus vif et plus pénétrant que celui de Justin; l'âme de Justin est plus profonde [2] et plus simple.

Il ne suffit pas, pour expliquer tous ces contrastes, de supposer, comme le faisait Maran, que la *Cohortatio* est une œuvre de début ; on peut conclure sans crainte qu'elle n'est pas de Justin, et nous verrons bientôt qu'on a plusieurs raisons de penser qu'au lieu d'être antérieure aux *Apologies* de celui-ci, elle leur est fort postérieure.

II

La *Cohortatio* n'est donc pas de Justin. Mais quelle en est l'origine? Il ne faut pas, quand on se pose cette seconde question, exiger une solution trop précise, et, par exemple, chercher tout de suite à remplacer le nom de Justin par un autre. Les hypothèses

[1] Cf Donaldson, p. 101.

[2] C'est ce qui fait, par exemple, que Justin intervient si souvent en personne dans la discussion et se met toujours si volontiers en avant ; l'auteur de la *Cohortatio* nous parle bien de ses voyages, mais ne nous montre pas ainsi à nu toute son âme. Il faut d'ailleurs remarquer à ce propos que, comme nous l'allons voir, l'auteur de la *Cohortatio* écrit certainement à une époque où il n'y avait pas de persécution.

que l'on a faites pour désigner ainsi soit Apollinaire d'Hiérapolis [1], soit Apollinaire de Laodicée, sont assez hardies. Tout ce que nous savons de notre auteur anonyme, c'est ce qu'il nous apprend lui-même : il a visité l'Italie (ch. xxxvii) ; il connaît aussi Alexandrie (ch. xiii), et n'en était pas originaire [2].

Mais il semble que l'on doive, — et c'est la seule chose qui importe, — arriver à fixer avec une vraisemblance suffisante la date approximative de notre petit traité. En somme, trois solutions de ce problème ont été proposées, comme nous l'avons vu : 1° pour les uns, la *Cohortatio* se rattache au groupe des apologies du IIe siècle et serait au plus tard des premières années du troisième ; c'est une opinion qui a encore bien des partisans ; 2° pour les autres, la *Cohortatio* doit être datée de l'une des périodes de paix que l'Eglise a connue au IIIe siècle à partir d'Alexandre Sévère, la période 225-300 ; c'était la première opinion d'Harnack; 3° enfin on en est venu à rejeter la *Cohortatio* après le triomphe de l'Eglise; c'est la partie de la thèse de Dræseke à laquelle s'est rallié Harnack, et c'est l'opinion qui tend, semble-t-il, à prévaloir. Examinons les divers éléments du problème.

III

Peut-on retrouver les sources principales auxquelles l'auteur a puisé pour sa démonstration? On le peut avec certitude, au moins en un cas. Dans ses premiers chapitres, il suit d'assez près, quoique avec une certaine liberté de détail, les *Placita* du Pseudo-Plutarque [3]. Cette constatation, il est vrai, ne nous donne pas de grandes lumières sur la date que nous cherchons; tant que nous nous y tenons, nous pouvons rester dans les limites du IIe siècle. Mais l'usage que fait notre anonyme des *Placita* nous montre bien sa méthode de travail.

[1] Je discuterai plus loin l'attribution à Apollinaire de Laodicée. En ce qui concerne Apollinaire d'Hiérapolis, Vœlter, qui a pensé à lui (voir l'article cité *supra*), n'a d'ailleurs exprimé sa conjecture qu'en termes très mesurés et très discrets. Il ne suffit pas en effet de rapprocher du titre d'un des écrits d'Apollinaire d'Hiérapolis, le περὶ ἀληθείας, la formule si fréquente chez l'auteur de la *Cohortatio*, ἀληθὴς θεοσέβεια, pour emporter la conviction. Au fond Vœlter ne tient qu'à une chose : établir que la *Cohortatio* n'est pas postérieure à la fin du IIe siècle. C'est ce que je vais discuter.

[2] C'est ce qu'implique l'expression : παρὰ τῶν ἐκεῖ ὡς τὰ πάτρια παρειληφότων ἀκηκοότες.

[3] Cf. sur l'usage qu'il en fait, Diels, *Doxographi græci*, Prolégomènes, p. 17.

Il y a des chances pour que, dans les autres parties de son ouvrage, il se serve aussi complaisamment de certains de ses prédécesseurs. Il n'est pas un érudit, et le ton très oratoire qui lui est familier incline déjà à penser qu'il n'y a guère de personnel chez lui que la mise en œuvre. Quand donc on aborde l'étude du texte qui, dans le chapitre XII de la *Cohortatio*, présente des ressemblances caractéristiques avec le fragment de Jules Africain conservé par Eusèbe (*Præp. ev.*, 10, 1), il est assez vraisemblable *a priori* que c'est l'orateur qui a fait un emprunt à l'érudit, et non inversement, à moins que tous deux n'aient une source commune. L'opinion de Gutschmid[1], qui croyait qu'Africain s'était servi de la *Cohortatio*, n'est plus défendable ; la comparaison détaillée des deux morceaux, telle que l'a faite, par exemple, dès longtemps Donaldson[2], me semble assez favorable à l'explication opposée ; si un doute peut subsister, c'est, à mon avis, seulement parce qu'on ne saurait regarder comme absolument exclue l'hypothèse d'une source commune[3]. Ce qui est certain, c'est que, chez notre auteur, d'une part, l'argumentation tirée de la chronologie est essentielle, puisque prouver l'antériorité de Moïse et la dette qu'ont contractée envers lui les poètes et les philosophes grecs est le fond même de sa thèse ; c'est que, d'autre part, en dehors du passage capital qui provoque le rapprochement avec Africain, cette argumentation est chez lui très superficielle[4]. Justin fait intervenir parfois dans ses *Apologies* ce qu'on peut appeler l'argument chronologique, mais sans exposer un système. Tatien, le premier, et il s'en fait gloire, essaie de construire ce système, mais ce n'est pas à lui que se réfère notre anonyme. L'argument chronologique, tel qu'il est présenté dans la *Cohortatio*, est assurément assez défectueux ; l'exposition en est, sauf sur un point, sommaire et pleine de lacunes, et cependant elle semble supposer que l'apologétique chrétienne est déjà en possession, sur ce point, d'un système plus avancé et plus approfondi que celui de Tatien. Dès lors, on est bien tenté de

[1] *Jahrbücher für klassische Philologie*, 1860 (= *Kleine Schriften*, II, p. 196).

[2] *Loc. cit.* ; cf. aussi l'excellent article de SCHÜRER, *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 1878.

[3] Vœlter, reprenant en la corrigeant la thèse de Gutschmid, a soutenu cette hypothèse par des raisons dont certaines donnent à réfléchir (article précité).

[4] Ainsi le commencement du chapitre XII lui-même, où l'auteur raisonne ainsi : Socrate fut le maître de Platon, Platon celui d'Aristote ; ces deux derniers ont été contemporains de Philippe et Alexandre, c'est-à-dire des grands orateurs athéniens, comme le prouvent les *Philippiques* de Démosthène.

croire que notre anonyme a connu Jules Africain, surtout si d'autres considérations encore rendent vraisemblable qu'il a écrit après lui.

Il n'y a pas de conclusion très précise à tirer de la citation orphique du chapitre XV[1], ni de l'allusion aux livres hermétiques. Mais déjà cependant cet emploi des livres hermétiques fait songer à l'époque du néo-platonisme, et un bon nombre d'indices, sans donner peut-être une preuve formelle, rendent cependant bien probable que l'auteur a connu en effet le néo-platonisme. Donaldson avait déjà bien noté qu'il ne semble pas « respirer la même atmosphère que Justin[2] », et qu'en particulier il se soucie fort peu du stoïcisme. Dræseke[3], sans qu'on puisse lui accorder toutes les conclusions qu'il tire des faits, a relevé les principaux passages qui peuvent nous induire à croire que notre anonyme discute surtout avec des néo-platoniciens. Il est certainement digne de remarque que l'oracle Μοῦνοι Χαλδαῖοι, etc., qui, d'après la *Cohortatio* (ch. XI et ch. XXIV), était souvent rappelé par les païens, ait été en effet cité par Porphyre, dans le livre I de son Περὶ τῆς ἐκ λογίων φιλοσοφίας[4] (EUSÈBE, *Præp. ev.*, IX, 10, 3 ; et *Dem. ev.*, III, 3, 6). Quels sont les biographes de Pythagore dont il est question au chapitre IX[5] ? On ne peut faire à ce sujet que des conjectures bien incertaines, et je ne voudrais pas non plus rechercher trop minutieusement quels étaient les commentateurs du *Timée*, qui vise le chapitre XXV. Mais ces divers textes semblent bien nous reporter à une période où a, tout au moins, déjà commencé le mouvement néo-platonicien, et même ce n'est guère qu'après qu'il eut pris une expansion décisive qu'un écrivain chrétien a pu s'en préoccuper aussi vivement[6].

[1] Cf. DONALDSON, p. 107, et SCHÜRER, *Geschichte des jüdischen Volkes im Zeitalter J. Chr.*, II, p. 514.

[2] P. 115.

[3] *Apollinarios von Laodicea*, p. 83-99.

[4] Composé vraisemblablement, — Dræseke l'admet lui-même, — avant 262.

[5] La phrase τὴν μὲν γὰρ μονάδα... etc., de la *Cohortatio* 19, se retrouve dans l'extrait d'une vie anonyme de Pythagore, cité par Photius (*Bib.*, 249). Mais quel est l'auteur de cette vie ? L'ancienne hypothèse de Wolff (Apollinaire, le maître de Porphyre) n'est pas plus invraisemblable que celle de Dræseke (un élève de Jamblique).

[6] Peut-être pourrait-on ajouter qu'il y a, entre certains fragments de Porphyre et telles particularités de la *Cohortatio*, des rapports qui permettent aussi de supposer que l'auteur de celle-ci connaît Porphyre. Ne serait-ce pas parce que Porphyre disait que les Dieux ne s'expliquent pas φανερῶς, mais δι' αἰνιγμάτων (EUS., *Præp. ev.*, IV, 82) que notre anonyme qualifie toujours au contraire la certitude du christianisme par les adverbes σαφῶς καὶ φανερῶς ? Il est curieux de noter de grandes similitudes entre les termes par lesquels Porphyre définit l'inspiration (Eus., *Præp. ev.*, V, 8, 12), et ceux dont se sert fréquemment pour le même objet l'auteur de la *Cohortatio* (ch. VIII surtout et *alias*).

IV

L'analyse des matériaux que semble avoir mis en œuvre l'auteur de la *Cohortatio* nous conduirait donc à supposer qu'il écrivait au plus tôt dans le dernier tiers du IIIe siècle. D'autre part, si l'on veut juger d'après l'impression générale que laisse ce petit écrit, je suis nettement d'accord avec ceux qui jugent impossible de le rattacher aux ouvrages des premiers apologistes[1]. L'auteur ne mentionne plus, même par allusion, les bruits calomnieux dont les chrétiens étaient victimes ; il ne paraît redouter aucun danger pour lui et ses coreligionnaires ; il ne parle jamais de persécution ni de persécuteurs. Harnack a dit très justement[2] qu'il paraît combattre un adversaire épuisé ; le ton de confiance qu'il garde constamment est très frappant ; sans doute, d'assez bonne heure, presque dès l'origine, les apologistes, enflammés par leur foi, ont pris un ton analogue ; mais chez Tertullien, par exemple, l'accent est rendu plus provocant par la menace même du danger ; ici l'accent est surtout celui de la supériorité et du dédain. Certaines parties de la discussion[3], avec leurs minuties un peu puériles, trahissent un écrivain qui a des loisirs et de la tranquillité d'esprit : ce n'est pas ainsi qu'on combat pour l'existence. Ces divers caractères impliquent tous une époque assez tardive. Ils ne sont aisément intelligibles que si l'on fixe cette époque à l'une des périodes de tolérance dont le christianisme a bénéficié au IIIe siècle, surtout dans la seconde moitié (à partir de Gallien, 260), ou bien à la période postérieure au triomphe de l'Eglise. Devons-nous en demeurer à la première hypothèse ? ou aller jusqu'à la seconde ? Je reconnais que s'il nous fallait choisir entre ces deux partis extrêmes, placer la *Cohortatio* au IIe siècle ou l'attribuer à l'époque post-constantinienne, je préférerais de beaucoup le second. Mais ne peut-on s'en tenir à la fin du

[1] Vœlter, dans l'article déjà cité, a signalé quelques points de rapport possibles avec les apologies du IIe siècle ; les différences sont bien plus frappantes.

[2] *Die Ueberlieferung*, etc., p. 137.

[3] La plus grande partie des chapitres XXVI-XXXI.

IIIe siècle, et l'œuvre porte-t-elle vraiment la marque d'une composition postérieure au triomphe de l'Eglise?

V

Dræseke a pensé que le Λόγος παραινετικός était en réalité le Λόγος ὑπὲρ ἀληθείας d'Apollinaire de Laodicée, composé pour répondre à Julien après sa loi du 17 juin 362 sur les chrétiens et l'enseignement. Mais a-t-il fait vraiment la preuve de cette assertion? Le texte de Sozomène (H. E. V, 18), qu'il prend pour point de départ, rend son hypothèse possible[1], mais ne l'impose pas comme évidente. Il en est de même de sa théorie générale sur les écrits d'Apollinaire, dont la plupart ne seraient pas perdus, mais auraient survécu comme pseudonymes. Sur les six arguments qu'il énumère ensuite, les plus forts (1, 2, 3 et 4 en partie seulement)[2] prouveraient bien que la *Cohortatio* est postérieure sans conteste à la date traditionnellement admise, et peut-être même à Constantin ; les autres[3], relatifs à Apollinaire, sont insuffisants. Demandons-nous donc surtout, non pas précisément si la *Cohortatio* est l'œuvre d'Apollinaire, mais s'il est vraisemblable qu'elle soit contemporaine de Julien, ou même seulement postérieure à Constantin.

Il est vraiment difficile de trouver dans la *Cohortatio* un seul passage dont on puisse dire avec certitude qu'il vise directement Julien. M. Asmus, qui a essayé, dans un article très nourri[4], d'appuyer l'hypothèse de Dræseke, a cru d'abord devoir admettre que notre petit écrit était incomplet, tel que nous le possédons, et comprenait primitivement une seconde partie, qui nous manque. Vœlter

[1] En voici l'essentiel : λόγος ὃν ὑπὲρ ἀληθείας ἐπέγραψεν, ἐν ᾧ καὶ δίχα τῆς τῶν ἱερῶν λόγων μαρτυρίας ἔδειξεν αὐτοὺς (les Grecs) ἀποδυσκολωθέντας τοῦ δέοντος περὶ θεοῦ φρονεῖν.

[2] Ce sont les arguments dont j'ai parlé déjà (l'oracle, les biographies de Pythagore, les commentaires du *Timée*), plus un quatrième formé d'un faisceau de remarques dont les premières mentionnées aussi déjà (pas d'allusions aux persécutions ni aux calomnies des païens ; l'auteur combat un adversaire épuisé) sont justes, mais ne prouvent pas toute la thèse, dont quelques autres, que je vais indiquer, appellent la même réserve ou sont inexactes.

[3] L'admiration de l'auteur inconnu pour Homère et pour Démosthène qu'il imite dans son exorde ; de même sa connaissance de la philosophie platonicienne et aristotélicienne (cf. DRÆSEKE, *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 1892).

[4] *Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie*, t. XXXVIII.

l'avait déjà pensé [1]. Si même nous l'admettions, comme cette seconde partie aurait été, nous dit-on, positive et didactique, tandis que la première est seulement polémique et négative, il y aurait assurément peu de chance qu'elle ait contenu, plutôt que la première, l'allusion transparente que nous cherchons. Or, dans la prétendue première partie, les indices qu'on nous signale ne me paraissent prouver avec certitude qu'une chose, essentielle d'ailleurs [2], c'est que notre auteur discute avec des néo-platoniciens. Mais pas une phrase derrière laquelle on puisse affirmer qu'on aperçoit Julien et qu'on reconnaît son édit. D'autre part M. Asmus a pris un détour ingénieux. Il a essayé de montrer, — sans rien produire de tout à fait décisif, — dans divers écrits de Julien, des souvenirs de la *Cohortatio*, dirigée contre lui en 362, et qu'il n'aurait jamais oubliée. Enfin il a essayé de retrouver la trace de la *Cohortatio* dans les invectives de Grégoire de Nazianze contre Julien, comme aussi dans la *Thérapeutique* de Théodoret; les rapports de la *Cohortatio* et de Cyrille sont depuis longtemps connus [3]. Cette dernière partie est, à mon sens, la plus intéressante de sa dissertation; car elle rend assez vraisemblable que la *Cohortatio* a été plus lue qu'on ne le pensait et ajoute ainsi à l'intérêt très vif que présente cet énigmatique petit ouvrage [4]. Mais la complexité même et l'ingéniosité de la méthode qu'a suivie M. Asmus ne mettent-elles pas

[1] *Loc. cit.* — Il me semble que c'est tirer une conclusion excessive du πρῶτον μὲν qui se trouve au chapitre Ier. L'auteur a, dans ce chapitre Ier, composé un véritable exorde : et, si son discours devait comprendre une seconde partie, didactique, après la première, qui est polémique, on s'attendrait à trouver, à la fin de cet exorde, non pas seulement ce πρῶτον μέν, mais un membre de phrase opposé à celui qui annonce le sujet de la prétendue première partie, et indiquant lui-même en termes aussi précis le plan de la seconde. C'est ce qu'on ne trouve pas.

[2] En ce sens, la discussion de M. Asmus peut être utilisée.

[3] Je n'en ai pas parlé plus haut, parce que je pense, comme Harnack, que, de la comparaison des passages communs aux deux écrivains, il ne ressort pas clairement quel est l'emprunteur. Toutefois il est assez vraisemblable *a priori*, à cause de l'étendue même de ces passages, que cet emprunteur est plutôt le compilateur d'un gros traité comme est celui de Cyrille, que l'auteur d'un petit écrit comme la *Cohortatio*, malgré ce que j'ai dit de sa méthode ordinaire de travail. Je n'insiste pas, parce que personne, Dieu merci, n'a encore proposé de considérer la *Cohortatio* comme postérieure à Cyrille.

[4] J'ajouterai que si véritablement nous pouvons penser désormais que la *Cohortatio* a eu une assez grande popularité au IVe et au Ve siècle, cela est fait assurément pour aviver encore notre curiosité et donner plus de légitimité aux tentatives faites pour remplacer le nom de Justin par un autre nom connu. Je n'en crois pas moins qu'il vaut mieux se borner à chercher à déterminer la date approximative. Le crédit dont la *Cohortatio* aurait joui à partir du IVe siècle a pu venir de ce que, dès cette époque, elle aurait été attribuée à Justin.

en défiance ? Comment expliquer, si véritablement nous sommes en présence d'Apollinaire, répondant à Julien après sa célèbre loi, que nulle part, pas même dans l'exorde, l'auteur n'ait désigné nettement son adversaire, qu'il n'ait nulle part révélé par un mot décisif l'époque, cependant critique entre toutes, où il écrivait ?

Si rien, dans la *Cohortatio*, ne paraît viser directement Julien, sommes-nous tout au moins obligés d'admettre que l'œuvre est postérieure au triomphe de l'Eglise ? On argue avec force du silence que garde l'auteur sur les persécutions pour conclure qu'il n'est pas du IIe siècle. Ne serait-il pas presque aussi surprenant, s'il écrivait après Constantin, que pas un mot de lui ne rappelât clairement la victoire de la foi ? Dræseke a bien noté les passages qui ne peuvent se comprendre que si la polémique entre païens et chrétiens durait déjà depuis longtemps ; mais ces textes sont parfaitement intelligibles, si on les attribue seulement à la seconde moitié du IIIe siècle [1]. L'un d'eux, qui impliquerait en effet une date postérieure à Constantin, si on l'interprétait comme Dræseke, me paraît avoir été mal expliqué par lui [2].

En résumé, des études fort intéressantes auxquelles la *Cohortatio* a donné lieu en ces dernières années, il résulte avec certitude qu'elle n'est pas de Justin, et presque aussi clairement qu'elle ne saurait être du IIe siècle. On ne peut être tout à fait aussi affirmatif quand on veut se prononcer entre le IIIe et le IVe siècle. Toutefois celle des deux hypothèses qui me paraît encore de beaucoup

[1] Ce sont les fréquentes remontrances que l'auteur fait aux païens sur leur *obstination* à ne pas se convertir.

[2] Dræseke croit que, quand l'auteur invite les païens (ch. I) à « ἐλέσθαι τὰ λυσιτελοῦντα νυνί », il veut dire : ralliez-vous à *ce qui est utile maintenant*, was jetzt frommt, dit-il. Il faut construire, je crois, ἐλέσθαι νυνὶ τὰ λυσιτελοῦντα, νυνὶ s'opposant à τῆς προτέρας ἀφεμένους φιλονεικίας... qui précède. Notre auteur sépare sans cesse par des enclaves les mots que le sens relie. La phrase où se trouvent les mots en question est reproduite en termes peu différents vers la fin de l'ouvrage — (où, par parenthèse, certains rappels du début semblent bien indiquer que l'auteur entend vraiment finir et ne se prépare pas à une seconde partie que nous aurions perdue) : ἔχεσθε τῶν ὑμῖν συμφερόντων, sans νυνί (ch. XXXV). Il est donc assez clair, ce me semble, que l'intérêt des païens, d'après notre auteur, ce n'est pas ici l'avantage que présentent les conversions après le triomphe de la foi, — Dræseke paraît oublier, en traduisant ainsi, que notre anonyme écrit, d'après lui, *sous Julien*, et non sous Constantin ou Constance, — mais c'est à la vie éternelle qu'il fait allusion, comme l'indique nettement, dans le chapitre XXXV, le membre de phrase : τοὺς προγόνους, οὓς εἰκὸς ἐν Ἅιδου νυνὶ ἐκπρόθεσμον μετάνοιαν μετανοοῦντας ὀδύρεσθαι. — Du reste, les autres textes que cite Dræseke, où il est question de l'obstination des païens, s'ils étaient du IVe siècle, seraient aussi assez peu naturels sous Julien et paraîtraient alors plutôt dater d'un règne chrétien ; mais rien n'empêche qu'ils soient du IIIe siècle.

l'emporter sur l'autre, c'est la première. Les plus grandes chances de serrer de près la vérité sont sans doute de reprendre l'ancienne opinion d'Harnack : la période 225-300, et même d'indiquer, dans cette assez longue période, les années 260-300 comme les plus probables. On ne doit pas sans doute, je le répète, considérer comme tout à fait exclue une date un peu postérieure, — le commencement du IVe siècle ; mais il est au contraire très peu vraisemblable que notre anonyme soit contemporain de Julien et écrive contre lui. On ne pourrait, je crois, donner plus de force à ces conclusions que si, au lieu d'étudier la *Cohortatio* isolément, comme nous venons de le faire, on en rattachait l'examen à une étude plus générale : celle de l'apologétique chrétienne du IIe au IVe siècle, considérée comme un système d'argumentation qui s'est peu à peu précisé et complété ; celle aussi de la langue et du style des apologistes grecs. Cette double tâche n'a peut-être pas encore été remplie avec toute l'exactitude désirable, mais ce n'est pas en quelques pages qu'on pourrait l'aborder.

A. Puech.

BUSTE INÉDIT D'HOMÈRE

(TERRE CUITE DE SMYRNE)

A quelle époque l'art grec a-t-il créé le type d'Homère, ce type admirable de vieillard aveugle, qui, privé de la clarté du jour, semble comme illuminé par une inspiration intérieure ? Je veux parler de cette série de bustes, au nombre de plus de vingt, dont les exemplaires les plus célèbres sont à Sans-Souci[1], au Louvre[2] et au Capitole[3]. A en juger par la puissance expressive de ces marbres, on ne peut guère en faire remonter l'original au-delà de l'époque d'Alexandre et de l'école de Lysippe. Mais, si Lysippe avait représenté Homère, comme il a sculpté Socrate, Ésope et les Sept Sages[4], il est probable qu'un texte nous l'apprendrait ; la tradition étant muette à cet égard, il faut se contenter de placer l'original du buste de Sans-Souci à la fin du IVe ou au début du IIIe siècle, sans essayer de désigner l'artiste auquel est due cette merveilleuse création.

Jusqu'à l'époque de Visconti, on ne s'était guère occupé que de ce type-là[5]. Visconti crut devoir en ajouter un second, celui de quelques bustes[6] dont le profil est semblable à celui d'Homère sur

[1] *Jahrb. des Instit.*, 1896, p. 161.
[2] Visconti, *Icon. grecque*, t. I, pl. I, 1, 2.
[3] Christ, *Griech. Literatur*, pl. 1.
[4] Cf. Overbeck, *Gesch. der Plastik*, 4e éd., t. II, p. 145.
[5] Dans l'inventaire des biens de Rembrandt, dressé en 1656, on trouva un buste d'Homère, copie ou moulage d'un des bustes du Capitole. C'est d'après ce buste, librement interprété, que Rembrandt a peint son *Homère*, tableau appartenant à M. Bredius et actuellement déposé au musée de La Haye (*Catalogue raisonné*, pl. à la p. 337, n° 584). Cf. *Rœm. Mittheil.*, 1898, p. 65.
[6] M. Bernoulli en connaît sept (*Jahrb. des Inst.*, 1896, p. 164) ; le meilleur est au Capitole (Visconti, *Icon. gr.*, t. I, pl. I, 3, 4).

les monnaies d'Amastris en Paphlagonie[1]. Cet Homère n'est pas aveugle, ce qui fait une première difficulté, car la tradition relative à la cécité du poète était déjà répandue du temps de Thucydide[2]. En outre, l'argument tiré du coin monétaire d'Amastris est loin d'avoir la portée que lui attribuait Visconti : la ressemblance n'est pas de celles qui permettent de conclure à l'identité.

Un troisième type serait constitué par des bustes assez semblables à celui de Sans-Souci, mais où les yeux ont la configuration ordinaire[3]. Rien n'empêche d'y reconnaître Hésiode ou tout autre poète ; rien n'autorise à y voir Homère.

Enfin, M. Winter a déclaré récemment que le buste d'un homme barbu, les yeux fermés, qui avait rappelé à l'ingénieux Visconti le sommeil d'Epiménide, était, *sans doute possible*, un autre portrait d'Homère[4]. Cette assertion ne supporte pas l'examen. Un homme endormi n'est pas un aveugle ; les yeux des aveugles ne sont pas fermés. M. Babelon s'est trompé, comme M. Winter, lorsqu'il a reconnu un aveugle dans l'éphèbe endormi du musée d'Orléans[5] ; les anciens n'ont pas attendu les recherches physiologiques des modernes pour distinguer la cécité du sommeil[6].

L'auteur du plus récent travail sur l'iconographie d'Homère, M. Bernoulli[7], a donc eu raison de conclure que les quatre prétendus types d'Homère se réduisent, en réalité, à un seul ; il s'agit, bien entendu, des images en ronde bosse, les bas-reliefs et les coins monétaires étant mis à part.

Mais un petit monument, resté inconnu à M. Bernoulli, nous permet d'affirmer, à notre tour, qu'il existe un second type idéal d'Homère aveugle, et ce monument présente d'autant plus d'intérêt qu'il provient de Smyrne, une des villes qui prétendaient avoir vu naître Homère et où le poète avait son temple et sa statue[8].

C'est une tête en terre cuite, haute de 0^{m},05, dont la gravure, jointe

[1] Une de ces monnaies est reproduite dans le *Guide* de M. Helbig, t. II, p. 360, *fig.* 21 (éd. angl.).

[2] Thucyd., III, 104. Cf. *Hymn. in Apoll.*, 172, et *Odyss.*, VIII, 64.

[3] Onze exemplaires. Bernoulli, *loc. laud.*, p. 167.

[4] Winter, *Jahrb. des Instit.*, 1890, p. 164 ; cf. Bernoulli, *ibid.*, 1896, p. 169.

[5] Babelon, *Gazette archéol.*, 1885, pl. I et p. 1.

[6] Voir K.-H. Magnus, *Die antiken Büsten des Homer. Eine augenärztlich-ästhetische Studie.* Breslau, 1898.

[7] *Jahrb. des Instit.*, 1896, p. 160-170.

[8] Strabon, p. 646

à cette notice, donne une image agrandie. Elle fait partie d'une collection de terres cuites de Smyrne, découvertes sur le Pagus, qui avait été formée dans cette ville par M. Lawson et que j'ai eu la bonne fortune de faire entrer au Louvre en 1882.

Nous l'avons décrite, M. Pottier et moi, dans un appendice de notre ouvrage *Terres cuites et autres Antiquités trouvées dans le Nécropole de Myrina* (Paris, 1886) :

« 759. Figure barbue, âgée, les yeux demi-clos, les sourcils

froncés, la tête couverte d'une sorte de mouchoir plat, retombant de chaque côté de la tête et serré par un lien. Traces de bleu et de rose sur le mouchoir. »

Comme on paraît avoir fabriqué des figurines en terre cuite à

les monnaies d'Amastris en Paphlagonie[1]. Cet Homère n'est pas aveugle, ce qui fait une première difficulté, car la tradition relative à la cécité du poète était déjà répandue du temps de Thucydide[2]. En outre, l'argument tiré du coin monétaire d'Amastris est loin d'avoir la portée que lui attribuait Visconti : la ressemblance n'est pas de celles qui permettent de conclure à l'identité.

Un troisième type serait constitué par des bustes assez semblables à celui de Sans-Souci, mais où les yeux ont la configuration ordinaire[3]. Rien n'empêche d'y reconnaître Hésiode ou tout autre poète ; rien n'autorise à y voir Homère.

Enfin. M. Winter a déclaré récemment que le buste d'un homme barbu, les yeux fermés, qui avait rappelé à l'ingénieux Visconti le sommeil d'Epiménide, était, *sans doute possible*, un autre portrait d'Homère[4]. Cette assertion ne supporte pas l'examen. Un homme endormi n'est pas un aveugle ; les yeux des aveugles ne sont pas fermés. M. Babelon s'est trompé, comme M. Winter, lorsqu'il a reconnu un aveugle dans l'éphèbe endormi du musée d'Orléans[5] ; les anciens n'ont pas attendu les recherches physiologiques des modernes pour distinguer la cécité du sommeil[6].

L'auteur du plus récent travail sur l'iconographie d'Homère, M. Bernoulli[7], a donc eu raison de conclure que les quatre prétendus types d'Homère se réduisent, en réalité, à un seul ; il s'agit, bien entendu, des images en ronde bosse, les bas-reliefs et les coins monétaires étant mis à part.

Mais un petit monument, resté inconnu à M. Bernoulli, nous permet d'affirmer, à notre tour, qu'il existe un second type idéal d'Homère aveugle, et ce monument présente d'autant plus d'intérêt qu'il provient de Smyrne, une des villes qui prétendaient avoir vu naître Homère et où le poète avait son temple et sa statue[8].

C'est une tête en terre cuite, haute de 0^{m},05, dont la gravure, jointe

[1] Une de ces monnaies est reproduite dans le *Guide* de M. Helbig, t. II, p. 360, *fig.* 21 (éd. angl.).
[2] Thucyd., III, 104. Cf. *Hymn. in Apoll.*, 172, et *Odyss.*, VIII, 64.
[3] Onze exemplaires. Bernoulli, *loc. laud.*, p. 167.
[4] Winter, *Jahrb. des Instit.*, 1890, p. 164 ; cf. Bernoulli, *ibid.*, 1896, p. 169.
[5] Babelon, *Gazette archéol.*, 1885, pl. I et p. 1.
[6] Voir K.-H. Magnus, *Die antiken Büsten des Homer. Eine augenärztlich-ästhetische Studie.* Breslau, 1898.
[7] *Jahrb. des Instit.*, 1896, p. 160-170.
[8] Strabon, p. 646

à cette notice, donne une image agrandie. Elle fait partie d'une collection de terres cuites de Smyrne, découvertes sur le Pagus, qui avait été formée dans cette ville par M. Lawson et que j'ai eu la bonne fortune de faire entrer au Louvre en 1882.

Nous l'avons décrite, M. Pottier et moi, dans un appendice de notre ouvrage *Terres cuites et autres Antiquités trouvées dans le Nécropole de Myrina* (Paris, 1886) :

« 759. Figure barbue, âgée, les yeux demi-clos, les sourcils

froncés, la tête couverte d'une sorte de mouchoir plat, retombant de chaque côté de la tête et serré par un lien. Traces de bleu et de rose sur le mouchoir. »

Comme on paraît avoir fabriqué des figurines en terre cuite à

Smyrne pendant au moins trois siècles, il est impossible de dater *a priori* les statuettes de cette provenance. Mais, comme l'a déjà fait observer Rayet, les produits caractéristiques des ateliers smyrniotes se rattachent tous, par le style, aux écoles de Lysippe et des sculpteurs alexandrins qui l'ont imité. Ce sont, en majeure partie, des surmoulages de petits bronzes datant de la fin du IV^e^ et du III^e^ siècle avant Jésus-Christ [1]. Que l'on ait continué à utiliser les mêmes moules à l'époque romaine, la chose est sans grande importance pour l'histoire de l'art. La véritable date d'une terre cuite n'est pas celle où elle est sortie du moule, mais celle du moule d'où elle est sortie.

Nous ne croyons donc pas nous tromper en plaçant vers l'an 300 avant Jésus-Christ la création du type d'Homère que nous publions. L'original peut fort bien avoir été sculpté vers cette époque à Alexandrie, pour orner une bibliothèque ou le temple construit par Ptolémée Philopator [2]. En effet, les bronzes que reproduisent les coroplastes de Smyrne sont très souvent de provenance alexandrine ; ainsi s'explique la fréquence, dans toutes les collections de terres cuites smyrniotes, de motifs proprement alexandrins, Zeus Sérapis, types ethnographiques, nègres et caricatures.

Entre le type que nous signalons et celui de l'Homère de Sans-Souci, il existe plutôt une parenté indirecte qu'une relation immédiate de dépendance. La différence principale porte sur la partie supérieure de la tête : aux boucles ondoyantes, serrées par un diadème, correspond ici un fichu ou un mouchoir. Visconti a déjà parlé d'une « tête voilée en signe d'apothéose [3] », à propos d'un buste d'Homère, au Capitole, où le derrière de la tête est couvert d'une draperie ; mais il ignorait que cette partie de la sculpture est moderne [4]. Quelque signification que l'on attribue à la coiffure de l'Homère de Smyrne, il semble certain qu'un copiste du type de Sans-Souci n'aurait pas pris tant de liberté envers son modèle. Celui que le coroplaste a reproduit ou imité était l'image d'un vieillard aveugle et *chauve ;* c'est la calvitie, particularité absente de toutes les représentations connues d'Homère, qui paraît l'explication la plus naturelle de la coiffure adoptée.

[1] S. Reinach, *Mélanges Graux*, p. 143, et *Esquisses archéol.*, p. 215.
[2] Élien, *Var. Hist.*, XIII, 21.
[3] Visconti. *Icon. grecque*, t. I, p. 53.
[4] Helbig, *Guide to Rome*, t. I, p. 355.

D'autre part, il y a plus de sénilité, plus de fatigue, quelque chose de plus émacié et de plus douloureux dans le type si pathétique de Sans-Souci. Je sais bien qu'il faut tenir compte de l'imperfection des œuvres des coroplastes, de l'insuffisance des retouches qu'ils faisaient subir aux petites têtes sorties de leurs moules ; mais, ces réserves admises, il n'en est pas moins certain que l'original de l'Homère de Smyrne offrait un caractère plus placide, une moindre recherche de l'émotion et de l'effet. Ce serait peut-être un motif pour le considérer comme le plus ancien des deux, pour le faire remonter franchement jusque vers le milieu du IV^e^ siècle. Si nous ne possédons aujourd'hui que deux types d'Homère, il est incontestable que l'antiquité en connaissait un bien plus grand nombre, puisqu'on mentionne des statues du poète, depuis le milieu du V^e^ siècle avant Jésus-Christ, à Olympie [1], à Delphes [2], à Argos [3], à Athènes [4], à Smyrne [5], à Cos [6], à Chios [7], à Colophon [8], à Alexandrie [9] et à Constantinople [10]. Entre ces divers types, il se fit une sélection : celui qui l'emporta, qui fut adopté, à l'époque alexandrine et gréco-romaine, pour les bibliothèques, est le seul dont nous ayons conservé beaucoup de répliques, celui de Sans-Souci.

En parlant des « bustes d'Homère pour bibliothèques », nous songeons à un passage bien connu du XXXV^e^ livre de Pline [11] : *Non est prætereundum et novitium inventum. Siquidem nunc ex auro argentove aut certe ex ære in* bibliothecis *dicantur illi, quorum immortales animæ in locis iisdem loquuntur : quin immo etiam quæ non sunt finguntur*, pariuntque desideria non traditos vultus, sicut in Homero id evenit. *Quo majus* (*ut equidem arbitror*) *nullum est felicitatis specimen, quam semper omnes scire cupere, qualis fuerit aliquis. Asinii Pollionis hoc Romæ inventum, qui primus*, bibliothecam dicando, *ingenia hominum rem publicam fecit. An priores*

[1] Paus., V, 26, 2.
[2] Paus., X, 24, 2.
[3] Élien, *Var. Hist.*, IX, 15.
[4] Lucien, *Demosth*, 2. *Vit. X orat., Isocr.* (Westermann, p. 248, 47).
[5] Strabon, p. 646.
[6] Cf. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, p. 252. Il reste très douteux que Βοῦλος soit l'auteur de la statue d'Homère à Ios.
[7] Ὁμήρειον, *Corp. inscr. græc.*, 2221.
[8] Plut., *Vit. Hom.* (Westermann, p. 23, 71).
[9] Élien, *Var. Hist.*, XIII, 21
[10] Christodore, Ἔκφρ., 311-350 ; Cedrenus, I, 648.
[11] Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 2, 9.

cœperint Alexandriæ et Pergami reges, qui bibliothecas magno certamine instituere, non facile dixerim. Le scrupule de Pline n'est évidemment pas fondé, si tant est qu'il soit sincère : jamais Pollion n'aurait songé à décorer une bibliothèque avec des bustes de grands hommes si les princes d'Egypte et d'Asie Mineure ne lui en avaient pas donné l'exemple.

Pour être presque célèbre, l'expression *pariunt desideria non traditos*[1] *vultus* est cependant loin d'être claire. « Les regrets prêtent des traits à des figures que la tradition n'a pas transmises, » traduit Littré[2]. Mais est-ce bien de cela qu'il s'agit? *Desideria* n'exprime-t-il pas seulement, avec une nuance d'affectation, le *besoin* créé par le manque d'images authentiques? En tous les cas, Pline n'a pu prétendre que le type idéal et convenu d'Homère date de l'époque de Pollion. L'eût-il dit, que notre connaissance de l'art permettrait d'affirmer le contraire. Mais il a bien marqué une des causes, sinon la cause principale, de la multiplication de ces images. La science iconographique des modernes, fondée presque exclusivement sur des bustes découverts en Italie, est l'obligée de ce Pollion dont, par une fatalité étrange, elle ne peut pas citer encore un portrait certain.

Salomon Reinach.

[1] Vulg. *traditi*, qui ne donne pas de sens.
[2] Pline, éd. Littré, t. II, p. 463.

DEUX FRAGMENTS D'HYPORCHÈMES ANONYMES

I

Parmi les plus curieux débris de la poésie lyrique grecque, il faut compter les fragments d'hyporchèmes que nous a conservés Plutarque dans le chapitre final de ses *Questions de Table*[1] et dont le dernier vers est également cité par Athénée[2]. Malgré l'extrême corruption du texte, l'allure si hardie, le langage si coloré, le rythme si entraînant de ces vers suffisent pour justifier les éloges que leur décerne Plutarque. Depuis Schweighäuser[3] et Bœckh[4], ces fragments sont attribués à Simonide, et il ne semble pas que cette attribution ait jamais été contestée[5]. Cependant il suffit, je crois, de lire avec attention le contexte de Plutarque pour se convaincre que le seul poète lyrique auquel il soit impossible d'en faire honneur est précisément celui-là.

Voici, en effet, la suite des idées.

A l'occasion de danses exécutées par des enfants devant les convives du banquet, le maître du logis, Ammonius, expose les éléments de l'art orchestique. Il explique et éclaire par des rapprochements empruntés au langage ce qu'il faut entendre par les termes techniques de cet art (φοραί, σχήματα, δείξεις), puis il institue

[1] Συμποσιακῶν προβλημάτων, IX, 15 (t. IV, p. 393 suiv. ; éd. Bernardakis).
[2] Athénée, V, p. 181 B (t. II, p. 415, éd. Kaibel).
[3] Sur Athénée, *ad locum*.
[4] *Pindari opera*, II, 2, p. 596-597.
[5] Voyez notamment les *Poetæ lyrici græci* de Bergk, 3e éd., III, p. 399 suiv. (nos 29-31) ; l'*Anthologia lyrica*, éd. de Hiller-Crusius, p. 238 (nos 14-16) ; l'*Histoire de la Littérature grecque* de MM. A. et M. Croiset, II, p. 339 ; Wilamowitz, *Simonides der Epigrammatiker*, dans *Gœttinger Nachrichten*, 1897, p. 322. Je ne connais pas la dissertation de Steinmann (Pétersbourg, 1845) sur le passage de Plutarque, citée par Bergk.

une comparaison entre la danse et la poésie. C'est à la danse, dit-il, qu'il faut appliquer ce que Simonide dit moins heureusement de la peinture : qu'elle est une poésie muette (comparaison classique, et que Plutarque cite encore ailleurs)[1]. On le reconnaît bien dans le genre hyporchématique, où les deux arts sont si étroitement associés : la poésie fournit les couleurs, la danse le dessin de la composition. L'auteur continue en ces termes :

« Celui qui semble avoir le mieux réussi dans les hyporchèmes et s'y être montré plus expressif (πιθανώτατος) que partout ailleurs, fait bien voir que chacun de ces arts a besoin de l'autre (*suivent les neuf premiers vers, qui mettent en scène un cheval, un chien de chasse et une biche*). Ne semble-t-il pas que ces vers provoquent les mouvements de la danse, qu'ils tirent, comme avec des ficelles, les mains, les pieds ou plutôt tout le corps des danseurs, qui, en entendant prononcer et chanter ces paroles, ne peuvent rester en place? Le poète lui-même, d'ailleurs, ne rougit pas de vanter son talent pour la danse aussi bien que pour la poésie, lorsqu'il dit... (*suit la dernière citation*). Mais aucun art n'est tombé dans une décadence aussi profonde que la danse. » Et le chapitre et l'ouvrage se terminent par de vives doléances sur la vulgarité de la danse contemporaine, où je crois reconnaître le style du même musicologue conservateur, auquel Plutarque, dans son dialogue *De la Musique*, a emprunté tant de récriminations analogues sur le déclin et la prostitution de la musique nouvelle. Le chapitre tout entier doit être pris, *mutatis mutandis*, dans les *Mélanges de Table* d'Aristoxène[2].

On voit maintenant l'origine de l'erreur où sont tombés Schweighäuser, Bœckh et, après eux, tous les historiens du lyrisme grec. Ils ont été dupes d'une espèce de suggestion ou d'illusion d'optique. De ce que le point de départ des observations de Plutarque sur l'hyporchème est une comparaison empruntée à Simonide, ils ont conclu

[1] *De gloria Atheniensium*, ch. III (II, 459 Bernardakis). Pourquoi ce texte ne figure-t-il pas dans le recueil des fragments de Simonide ?

[2] Σύμμικτα συμποτικά, ouvrage cité par Athénée, XIV, p. 632 A (p. 90, Müller, *F. H. G.*, II, 291) — Il en serait autrement si, comme le croit M. Emmanuel (*De saltationis disciplina apud Græcos*, p. 97-98), tout l'exposé technique de Plutarque se rapportait à la pantomime romaine. Mais la seule raison invoquée — la δεῖξις n'est mentionnée comme partie de la danse ni par Platon, ni par Xénophon, ni par Aristote — me paraît tout à fait insuffisante pour justifier cette thèse.

que les vers cités par Plutarque comme échantillons du genre hyporchématique doivent eux-mêmes appartenir à ce poète. Avec tout autant ou tout aussi peu de raison auraient-ils pu les attribuer à Ibycos, parce que Plutarque, dans les dernières lignes du chapitre, cite deux vers de ce lyrique. Mais, en vérité, loin qu'il y ait un lien étroit entre l'allusion au dicton de Simonide et les extraits d'hyporchèmes, Plutarque (Aristoxène) n'a cité ce dicton que pour le combattre aussitôt et y substituer une comparaison de sa façon, que viennent appuyer les fragments lyriques. Si, comme le suppose trop ingénieusement Bœckh, Plutarque avait voulu combattre Simonide par ses propres armes, il n'aurait pas manqué de le nommer en toutes lettres comme auteur des fragments cités : sans cela la réfutation aurait manqué de pointe. Bœckh a eu si bien le sentiment de cette nécessité qu'il a inséré le mot αὐτός — le « susnommé » lui-même — dans la périphrase, énigmatique pour nous, qui désigne l'auteur inconnu[1]. Mais une pareille insertion dépasse les droits de la critique : ce n'est plus ici interpréter un texte, c'est le refaire. Cette correction audacieuse serait tout au plus défendable si Simonide était mentionné par ailleurs comme un poète d'hyporchèmes fameux. Mais précisément aucun autre fragment des prétendus hyporchèmes simonidéens ne nous est parvenu, aucune allusion n'y est faite nulle part, et, dans l'énumération des œuvres de Simonide que nous donne Suidas, la classe des hyporchèmes ne figure même pas[2]. Il faut en conclure ou que Simonide n'avait jamais écrit d'hyporchèmes, ou que ceux qu'il avait composés ne jouissaient d'aucune célébrité ; et, de fait, l'exubérance et la vivacité, qui semblent avoir été la loi du genre, devaient convenir assez mal au talent élégant et tempéré du poète de cour par excellence.

[1] Il écrit : δηλοῖ δὲ, ἃ αὐτὸς μάλιστα κατωρθωκέναι δόξει ἐν ὑπορχήμασι καὶ οἷς γενονέναι πιθανώτερος ἑαυτοῦ κτλ. « Intellige Simonidem, cuius nomen ex superiori τὸ Σιμωνίδειον Græco usu (!) suppletur, nisi ipsum Simonidis nomen excidit... »

[2] Suidas, v. Σιμωνίδης... θρῆνοι, ἐγκώμια, ἐπιγράμματα, παιᾶνες καὶ τραγωιδίαι (?) καὶ ἄλλα : à la rigueur les hyporchèmes pourraient être compris sous cette dernière rubrique... s'ils étaient connus d'ailleurs.

II

Peut-être devrais-je m'en tenir là et me contenter de proposer aux futurs éditeurs des *Poetæ lyrici græci* de reléguer les prétendus restes des hyporchèmes de Simonide parmi les *fragmenta adespota*. Mais la curiosité des lecteurs ne serait sans doute pas satisfaite de ce résultat purement négatif; après avoir appris de qui nos vers ne sont pas, elle demandera à savoir de qui ils peuvent bien être. Cherchons donc, sinon à résoudre, du moins à circonscrire ce nouveau problème, et, pour opérer sur une base plus solide, essayons d'abord d'améliorer le texte, fâcheusement corrompu, de la citation de Plutarque [1].

Ὀρχηστικῆι (libri : ὀρχηστική) δὲ καὶ ποιητικῆι (libri : ποιητική) κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστί, καὶ μάλιστα μιμούμεναι περὶ ⟨τὸ⟩ τῶν ὑπορχημάτων γένος, ἐνεργὸν ἀμφότεραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσιν. Δόξειε δ' ἂν ὥσπερ ἐν γραφικῆι τὰ μὲν ποιήματα ⟨τοῖς χρώμασιν ἐοικέναι τὰ δ' ὀρχήματα⟩ ταῖς γραμμαῖς, ὑφ' ὧν ὁρίζεται (libri : ὀργίζεται) τὰ εἴδη. Δηλοῖ δ' ὁ (libri : ὁ) μάλιστα κατωρθωκέναι δόξας ἐν ὑπορχήμασι (libri : ὑπ' ὀρχήμασι) καὶ γεγονέναι πιθανώτατος ἑαυτοῦ τὸ δεῖσθαι τὴν ἑτέραν τῆς ἑτέρας· τὸ γάρ

1 Πελασγὸν ἵππον ἢ κύνα
2 Ἀμυκλαίαν ἀγωνίωι
3 ἐλελιζόμενος ποδὶ μίμεο καμ-
4 πύλον μέλος διώκων,
5 οἵ' ἀνὰ Δώτιον ἀνθεμόεν πεδί-
6 ον πέταται θάνατον κεροέσσαι
7 μανύσις' ἐλάφωι·
8 τὰν δ' ἐπ' αὐχένι στρέφεισαν
9 εὖρεν ὃν κάρα κατ' οἶμον (?)

[1] Je prends pour base le manuscrit E de Paris (fonds grec, n° 1672), que j'ai collationné à nouveau (on sait que le n° 1671, qui, en général, est la source de 1672, ne renferme pas les *Questions de Table*). Bernardakis a, en outre, collationné le Parisinus 1680 et le Vindobonensis 148, qui, d'après Döhner, serait, pour cet ouvrage, la source commune de tous nos manuscrits. Le signe <> indique les mots ajoutés à la leçon des manuscrits.

Variæ lectiones :

1 Libri : ἀπέλαστον, corr. Meineke. Hartung : ἀδάμαστον.

2 Libri : ἀμικλέαν ἀγωνιῶν, corr. Wyttenbach.

4 διώκων] Après ce mot le manuscrit E porte τὸν μὲν, la vulgate ἢ τὸ comme pour relier deux citations différentes. Wilamowitz a reconnu que les deux fragments n'en font qu'un. Τὸν μὲν fut probablement, à l'origine, une glose marginale correspondant à τὰν δ (é) du vers 8.

5 οἵ(α)] libri οἷος, corr. Th. Reinach (Bergk : οἷος δὲ κύων). — Libri ἀναδώτιον ἀνθεμόεντα παιδίον, corr. Wyttenbach.

6 Libri : κεράσασα, corr. Wyttenbach. Bernardakis : κεροέσσᾳ τε (??).

7 Libri : εὑρέμεν μανύων, corr. (?) Th. Reinach. Schneidewin : εὑρέμεν ματεύων Hermann : εὑρέμεναι κύων. Εὑρέμεν (εὖρεν ὃν) me paraît être une glose marginale corrigeant ἕτερον du vers 9. — On pourrait, à la rigueur, conserver μανύων puisque l'un des animaux (ἵππον, v. 1) est du masculin; mais il est plus conforme au génie de la langue et à l'ensemble du tableau d'accorder le participe avec le second sujet, κύνα.

8 Libri στρέφοιαν, corr. Wyttenbach. — Schneidewin : τὰν δ'ἔλ' αὐχ. Bernardakis : τὰν δ' ἕλ' ἐπ' αὐχ. Bergk : τὰν μεθέπ' αὐχένα στρ.

9 εὖρεν ὃν] Th. Reinach (ou : εὖρε Fὸν); libri ἕτερον. — κατ' οἶμον] Th. Reinach; libri : πάντα ἕτοιμον. — Schneidewin : σφέτερον (Hermann ἕτειρεν, Hiller Crusius ἕτειρ' ὄν, Bergk ὑγρόν τε) κάρα πάντ' ἐπ' οἶμον. Hartung : ἑτέρωσε πάντ' ἄτολμον. Ici encore πάντα paraît être un addition écrite primitivement en marge de la ligne suivante, où je l'ai inséré.

καὶ τὰ (libri : τὰς) ἑξῆς ⟨πάντα⟩ μονονοὺκ αὐτόθεν[1] τὴν ἐπ' (libri : ἐν) ὀρχήσει διάθεσιν ⟨δοκεῖ⟩[2] παρακαλεῖν, ⟨καὶ⟩ τῶ χεῖρε καὶ τῶ πόδε μᾶλλον δ' ὅλον ὥσπερ τισὶ μηρίνθοις ἕλκειν τὸ σῶμα [τοῖς μέλεσι][3] καὶ ἐντείνειν. τούτων (libri : τούτων δέ) λεγομένων καὶ ἀισθομένων ἡσυχίαν ἄγειν μὴ δυνάμενον[4]. Αὐτὸς γοῦν ἑαυτὸν οὐκ αἰσχύνεται περὶ τὴν ὄρχησιν οὐχ ἧττον ἢ τὴν ποίησιν ἐγκωμιάζων, ὅταν λέγηι ὡς οἶδεν[5] (?)

[1] Libri : μονονοὺ λειόθεν; corr. Wilamowitz (*per litteras*). Dohner (?) λέληθεν, Bernardakis λέγει ποθεῖν.

[2] Libri : διάθεσιν τὰ ποιήματα καὶ παρακαλεῖν. Les mots τὰ ποιήματα (« les vers ») sont sans doute une glose. J'ai inséré δοκεῖ pour justifier les infinitifs; Wilamowitz propose de les changer en indicatifs παρακαλεῖ, ἕλκει, etc. Il est possible, en effet, que le scribe ait ajouté ces *nu* parasites par ignorance de la règle τὰ ζῶα τρέχει.

[3] Ces deux mots me paraissent une glose de μηρίνθοις.

[4] Libri : δυναμένοις, corr. Wilamowitz (*per litteras*).

[5] Libri : ὅτ' ἂν δὲ γηρῶσαι νῦν. Blass : ὅταν λέγῃ· « ῥῶσαι νῦν ἐλαφρόν κτλ. » J'ai écrit ὡς οἶδεν faute de mieux, sans pouvoir expliquer la corruption du texte (ΩCOIΔEN devenu ΩCAINΥ'N). La leçon ὡς δεῖ νῦν (ou νιν) se rapprocherait plus de celle des manuscrits, mais ne justifierait pas le mot ἐγκωμιάζων ἑαυτόν. Peut-être : ὡς δεῖνός ἐστιν ? — Schneidewin : ὅπα δὲ γαρῦσαι σύν τ' ἐλαφρόν κτλ. — Bergk : « ὅταν δ' ἐπ' ἦρος ἀΐω νέον κτλ. »

10 ἐλαφρὸν ὄρχημ' ἀοιδᾶι ποδῶν μιγνύμεν'
11 Κρῆτά μιν καλέοισι τρόπον
12 ⟨τὸ δ' ὄργανον Μολοσσόν[1].⟩

Variæ lectiones :

10 Libri : ὄρχημα οἶδα, corr. Bergk. — Libri : μίγνυμεν, corr. Bergk.
11 Libri : Κρῆτα (Athenæus, p. 181 B : Κρήταν) μὲν, corr. Casaubon. Deinde : καλέουσι (Ath. : καλέοισι), corr. Schneidewin.
12 Deest in Plut., servavit Athenæus.

III

Nous avons restitué tant bien que mal nos deux fragments poétiques ; quels indices possédons-nous maintenant pour en déterminer la provenance ? Ces fragments, nous dit Plutarque, appartiennent à des hyporchèmes, et leur auteur est, de tous les poètes, « celui qui a le mieux réussi dans ce genre[2] ». La citation anonyme d'Athénée exige également qu'il s'agisse d'un poète très célèbre et d'un morceau présent à toutes les mémoires lettrées. Or on sait que l'hyporchème, — qui, pris dans son sens précis, désigne un chant choral accompagnant une danse mimée, exécutée par d'autres artistes, — on sait que ce genre très original n'a pas eu en Grèce une abondante floraison. On ne cite que cinq poètes qui l'aient cultivé avec quelque succès ; ils s'échelonnent entre la fin du VII^e^ siècle et le milieu du V^e^ ; ce sont : 1° Thalétas de Gortyne ; 2° Xénodamos de Cythère ; 3° Pratinas de Phlionte ; 4° Pindare de Thèbes ; 5° Bacchylide de Céos[3]. C'est parmi ces cinq poètes qu'il faut évidemment chercher l'auteur des vers cités par Athénée et Plutarque. On peut même sans crainte

[1] L'instrument de musique appelé μολοσσόν (cf. la danse dite μολοσσική, Ath., XIV. p. 629 D) pourrait être identique aux flûtes dites dactyliques, qui, d'après Pollux (IV, 82), servaient à l'accompagement des hyporchèmes.

[2] Ὁ μάλιστα κατωρθωκέναι δόξας ἐν ὑπορχήμασι. A les prendre isolément, ces mots pourraient aussi signifier que le poète en question a mieux réussi dans l'hyporchème que dans les autres genres de poésie ; mais le contexte me paraît indiquer que μάλιστα se rapporte non aux autres œuvres de ce poète, mais à tous les autres poètes ; sans cela la première partie de l'éloge ferait double emploi avec la seconde.

[3] Je renvoie, pour les textes, à mon article *Hyporchema* du *Dictionnaire des Antiquités*, p. 353 B.

éliminer tout de suite les deux premiers. L'œuvre de Thalétas avait péri tout entière, sauf des chants populaires crétois d'une attribution très douteuse ; et il n'est rien moins que sûr qu'il eût écrit des hyporchèmes, quoique certaines traditions le donnassent pour créateur du genre. Quant à Xénodamos, ses hyporchèmes étaient si bien oubliés que Plutarque (c'est-à-dire Héraclide du Pont), dans le IX^e^ chapitre du *De Musica*, est obligé d'invoquer l'autorité du vieux Pratinas pour établir leur existence[1]. Il ajoute, il est vrai : « d'ailleurs, il subsiste un chant de Xénodamos, qui est manifestement un hyporchème ». Mais si, dès la fin du IV^e^ siècle, il ne subsistait qu'un seul hyporchème, ou peut-être même un seul poème, de Xénodamos, ce n'est pas de lui qu'on pouvait dire en termes aussi affirmatifs : qu'il avait, dans ce genre, surpassé les autres, et s'était surpassé lui-même !

Des hyporchèmes de Pratinas nous ne connaissons qu'un seul fragment expressément cité comme tel : c'est la célèbre diatribe contre les usurpations des joueurs de flûte[2] ; encore a-t-on soutenu, par d'assez bonnes raisons, qu'Athénée s'était trompé et que ce fragment provenait d'un drame satyrique, non d'un hyporchème isolé. Je crois, pour ma part, et malgré les mots Δώριον χορείαν, qu'il s'agit plutôt d'un chœur dionysiaque : Pratinas y invoque Dionysos, qu'il appelle θριαμβοδιθύραμβος, et nous savons que l'hyporchème proprement dit appartenait au cycle de la lyrique apollinique[3]. En tout cas, il ne semble pas que Pratinas ait été considéré comme un des maîtres du genre hyporchématique, et les quelques ressemblances de style et de rythme que j'avais cru remarquer, au premier abord, entre le grand fragment anonyme et le morceau de Pratinas s'évanouissent à un examen plus approfondi. Malgré l'abondance de ses images et la vivacité imitative de ses rythmes, l'anonyme reste bien loin de la fougue tumultueuse et de l'exubérance vraiment rabelaisienne qui distinguent le satyre de Phlionte.

J'incline donc à croire que notre choix ne peut sérieusement hésiter qu'entre les deux grands lyriques du V^e^ siècle, Pindare et Bacchylide. L'un et l'autre avaient laissé des hyporchèmes célèbres. Plutarque et Athénée nomment expressément Pindare, à côté de

[1] Cf. aussi Athenée, I, p. 15 D.

[2] Fr. 1 Bergk : Athénée, XIV, p. 617 B.

[3] Ménandre le rhéteur, *De encomiis*, p. 331 Spengel.

Xénodamos, comme un des représentants typiques du genre[1], et nous savons que, sur les dix-sept livres que formait le recueil de ses odes, deux étaient entièrement composés d'hyporchèmes[2]. Aussi les critiques antérieurs à Bœckh avaient-ils rangé nos vers anonymes parmi les fragments de Pindare ; les éloges que le poète se décerne lui-même, dans le second fragment, leur paraissaient bien cadrer avec le caractère quelque peu glorieux du chantre thébain[3]. Cette attribution n'a donc rien d'invraisemblable, et elle peut même invoquer en sa faveur quelques analogies d'expression[4]. Cependant, pris dans son ensemble, le style de l'anonyme me paraît différer beaucoup de celui de Pindare. Même dans les fragments, peu nombreux d'ailleurs, de ses hyporchèmes, Pindare reste toujours implexe, *prégnant*, un peu solennel, rien moins que πιθανός, comme s'exprime notre critique ; l'anonyme est familier, pittoresque, je dirai volontiers réaliste ; sa phrase, une fois débarrassée des scories dues aux copistes, se déroule avec une simplicité rectiligne. Ajoutons que, s'il n'est pas prouvé que, dès le temps d'Aristoxène, les *epinikia* de Pindare jouissaient de la primauté incontestée que leur ont attribuée les critiques ultérieurs, il serait pourtant assez surprenant que le connaisseur démarqué par Plutarque les eût sacrifiés aussi complètement à ses hyporchèmes, si rarement cités[5].

Les fragments d'hyporchèmes de Bacchylide ne sont qu'au nombre de deux[6], mais la manière même dont ils nous sont parvenus atteste leur grande célébrité. Le premier (fr. 22 Bergk, 14 Blass) se lit, en même temps que chez Stobée, sur une pierre gravée du recueil de Caylus. Le second (fr. 23 = 15) a été cité, en tout ou en partie, par Denys d'Halicarnasse, Athénée, Elien, Lucien, Achille Tace, Lactance, et un grammairien anonyme. L'allure de ce second fragment, la

[1] Plutarque, *De musica*, ch. ix ; — Athénée, I, p. 15 D. — Clément d'Alexandrie va plus loin et fait de Pindare l'inventeur de l'hyporchème (*Strom.*, I, p. 365).

[2] *Vita Ambrosiana*, p. ci, Christ.

[3] Cf. Plutarque, *De laude sui*, ch. i.

[4] κύνα Ἀμυκλαίαν (Anon. v. 1-2) = Λάκαιναν κύνα (Pind., fr. 106) ; πέτατα (Anon. 6) = *Ném*., VI, 55 ; ἐλελιζόμενος ποδί (Anon., 3) = παρ ποδὶ ναὸς ἑλισσόμενον (*Ném.*, VI, 66).

[5] Les seuls fragments sûrement hyporchématiques de Pindare sont les fragments 109-115. Je note en passant que le fragment 268 (Philodème, *De mus.*, p. 87) fait double emploi avec 109 : il n'y est nullement question, comme on l'a cru, d'une prétendue allusion de Pindare au rôle politique de Terpandre, mais de l'ode thébaine de Pindare lui-même.

[6] Blass y a ajouté avec vraisemblance le fr. 31 Bergk (16 Blass), qui est dans le rythme crétique, cher à l'hyporchème.

vivacité martelée de son rythme rappellent à la fois le style alerte de nos deux fragments anonymes et le rythme crétique (κρητικὸς τρόπος) du début du second. D'autre part, « la plaine Dôtienne fleurie, » dont il est question au commencement du premier fragment anonyme, pourrait bien être une réminiscence d'un passage célèbre d'Hésiode dans les *Ées* :

ἥ οἵη Διτόλμους ἱεροὺς ναίουσα κολωνοὺς
Δωτίῳ ἐν πεδίῳ, κτλ.[1]

Or, cette réminiscence érudite est tout à fait dans la manière de Bacchylide, dont la Muse vit déjà de souvenirs, et qui, dans une de ses odes récemment retrouvées, cite précisément un vers d'Hésiode[2]. Il ne serait pas non plus difficile de relever dans les odes de Bacchylide quelques parallélismes d'expression avec nos fragments anonymes[3]. Enfin la mention du cheval « pélasgique » et de la plaine Dôtienne, voisine de l'Ossa, semble indiquer que l'hyporchème d'où est extrait notre fragment 1 a été composé pour une fête thessalienne ; or, non seulement Bacchylide avait, comme son oncle Simonide, d'illustres patrons en Thessalie, et ses odes trahissent une familiarité particulière avec ce pays[4], mais encore il paraît certain que le fragment 23 (= 15) de Bacchylide, l'un de ses deux fragments hyporchématiques assurés, appartient à un hyporchème thessalien : la déesse Athéna Itonia, en l'honneur de laquelle il a été composé, n'était adorée, en effet, qu'en Thessalie et en Béotie (à Coronée), et l'on ne voit pas bien les compatriotes de Pindare allant commander une cantate de fête à son rival Bacchylide ! Il n'est donc nullement impossible, ni même improbable, que l'un ou l'autre de nos fragments anonymes, peut-être tous les deux, fissent partie du même hyporchème que le fragment 23 (15) ; avec un peu d'imagination, il serait

[1] Hésiode, fr. 141 = Strabon, X, 1, 22 et XIV, 1, 40. Sur cette plaine Dôtienne, ancien séjour des Ænianes, cf. encore Plutarque, *Quæst. græc.*, 13 ; *Hymnes homériques*, XVI, 3 ; Diodore, V, 61 et les textes cités par Etienne de Byzance, s. v.

[2] Bacch., V, 192 suiv.

[3] Exemple : ἐλαφρὸν ὄρχημ(α)... ποδῶν (Anon. v. 10) = ποσσίν τ' ἐλαφροῖς (Bacch. I, 7). L'épithète ἀνθεμόεις (Anon., 5) revient deux fois dans les odes, et μανύω (v. 7) est aussi un verbe favori de Bacchylide.

[4] Cf. ode XIII (Kenyon 14), *passim*, et XVII (18), 21.

facile de grouper les trois morceaux dans un ensemble assez satisfaisant [1].

IV

Mais me voici arrivé sur la limite où la critique conjecturale confine à la fantaisie. Il est temps de m'arrêter et de rappeler en terminant, une fois de plus, que, si je n'attache qu'une importance très secondaire aux inductions positives de cette étude, en revanche, le résultat négatif, — le retranchement des n^os^ 29-31 du nombre des fragments de Simonide, — m'en paraît à peu près assuré. Je m'exprime à ce sujet avec d'autant plus de confiance que j'ai recueilli d'avance l'approbation non seulement d'un critique aussi éminent que M. de Wilamowitz, mais celle de M. Henri Weil lui-même. On ne s'étonnera pas de me voir prononcer ici ce dernier nom. Voici tant d'années que je me suis fait une loi de ne rien publier sur des choses grecques sans avoir sollicité l'avis de ce juge si sûr et si bienveillant, que, même dans le cas présent, où la surprise complotée m'imposait la discrétion, je n'ai pu me résoudre à me passer tout à fait de son *imprimatur*, dont je lui ai seulement dissimulé l'occasion. A défaut donc de l'imprévu, puisse-t-il trouver dans ces pages un témoignage nouveau de mon profond respect pour le savant, de mon affectueuse reconnaissance pour le maître et l'ami !

Théodore Reinach.

[1] Par exemple, on souderait ainsi le fragment 23 (15) et le fragment Anon. 2 :

οὐχ ἑδρᾶς ἔργον, οὐδ' ἀμβολᾶς,
ἀλλὰ χρυσαίγιδος Ἰτωνίας
χρὴ παρ' εὐδαίδαλον ναὸν ἐλ-
θόντας ἄβρόν τι δεῖξαι·
<οἶδα γὰρ> ἐλαφρὸν ὄρχημ' ἀοιδᾶι ποδῶν μιγνύμεν κτλ.

Le 4^e^ vers peut très bien être incomplet (catalectique) ; Blass supplée sans vraisemblance μέλος ; on ne « montre » pas un chant. Ajoutons qu'il n'est pas nécessaire que le rythme crétique (à propos duquel ces vers sont cités) se maintienne jusqu'au bout.

DÉMOSTHÈNE

Statue en marbre à Knole Park (Angleterre)
d'après une photographie prise sur l'original

LA STATUE DE DÉMOSTHÈNE

A KNOLE PARK, SEVENOAKS, COMTÉ DE KENT

Dans les deux derniers chapitres de la *Vie de Démosthène* par Plutarque, nous lisons le texte suivant sur un des hommages rendus à sa mémoire :

Τούτῳ μὲν ὀλίγον ὕστερον ὁ τῶν Ἀθηναίων δῆμος ἀξίαν ἀποδιδοὺς τιμὴν εἰκόνα τε χαλκῆν ἀνέστησε... καὶ τὸ ἐπίγραμμα τὸ θρυλούμενον ἐπεγράφη τῇ βάσει τοῦ ἀνδριάντος

εἴπερ ἴσην ῥώμην γνώμῃ, Δημόσθενες, εἶχες,
οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἦρξεν Ἄρης Μακεδών.

... μικρὸν δὲ πρόσθεν ἢ παραβαλεῖν ἡμᾶς Ἀθήναζε λέγεταί τι τοιόνδε συμβῆναι. Στρατιώτης ἐπὶ κρίσιν τινὰ καλούμενος ὑφ' ἡγεμόνος ὅσον εἶχε χρυσίδιον εἰς τὰς χεῖρας ἐνέθηκε τοῦ ἀνδριάντος. Ἔστηκε δὲ τοὺς δακτύλους συνέχων δι' ἀλλήλων, καὶ παραπέφυκεν οὐ μεγάλη πλάτανος· ἀπὸ ταύτης πολλὰ τῶν φύλλων, εἴτε πνεύματος ἐκ τύχης καταβαλόντος, εἴτ' αὐτὸς οὕτως ὁ θεὶς ἐκάλυψε, περικείμενα καὶ συμπεσόντα λαθεῖν ἐποίησε τὸ χρυσίον οὐκ ὀλίγον χρόνον...

Dans les *Vies des dix Orateurs* (p. 847, B) on nous dit que la statue se trouvait près de l'autel des Douze-Dieux, considéré, semble-t-il, comme le centre d'Athènes, et qu'elle était l'œuvre de Polyeucte. La date de son érection était 280 avant Jésus-Christ. Dans la seconde moitié du IIe siècle de notre ère, Pausanias la vit et la plaça (comme la statue de Pindare et d'autres) près du temple d'Arès (Paus., I, 8, 2).

Le temple d'Arès dominait probablement l'Agora du Céramique, du haut d'une terrasse placée immédiatement au nord de l'extrémité est de l'Aréopage.

C'est au milieu du XVIII^e^ siècle qu'on identifia avec certitude le premier portrait de Démosthène. Le 3 novembre 1753, on découvrit un petit buste en bronze dans cette villa d'Herculanum devenue célèbre par la quantité considérable de statues et de papyrus qu'on y a déterrés. C'est en desséchant un puits que le péristyle de cette villa fut par hasard découvert, et, d'après une statue d'Eschine qu'on y trouva et qu'au premier moment on prit pour celle d'Aristide, la villa a toujours gardé le nom de *Casa d'Aristide*. Sur la poitrine du petit buste en bronze, en caractères qui, tout d'abord, échappèrent à l'observation, était faiblement tracé le nom de Démosthène. Cette découverte amena l'identification d'un buste un peu plus grand et mieux conservé, représentant évidemment le même personnage, qu'on avait trouvé dans la même villa au mois de septembre précédent (des reproductions de ces deux bustes sont données par Schrœder dans ses *Abbildungen des Demosthenes*, 1842, pl. II, *fig.* 1 et 2).

Plusieurs autres bustes, qu'on avait auparavant mis sous le nom de Pythagore ou de Térence, purent alors être identifiés d'une manière satisfaisante. Mais ce n'est qu'en 1783, soit trente ans après la découverte du petit buste en bronze d'Herculanum, que l'éminent antiquaire Carlo Fea, né, chose curieuse, l'année même de la découverte de ce buste, reconnut dans deux importantes statues de marbre des portraits de l'orateur. Une de ces deux statues se trouvait à cette époque à la villa Aldobrandini à Frascati, où elle était peut-être depuis 1600, certainement depuis 1709. Depuis le commencement de ce siècle elle est conservée au *Braccio Nuovo* du Musée du Vatican. Peu de statues sont mieux connues. Cobden, lorsqu'il visita Rome en 1847, fut frappé de la sincérité de ce marbre et du sérieux de son expression (*Vie de R. Cobden*, I, 432) ; et Macaulay appelle cette expression « singulièrement sévère et intense ». « On voit, ajoute-t-il, que ce n'était pas un frivole, un bouffon, un voluptueux, mais un homme dont l'âme était dévorée d'ambition et constamment tendue » (*Vie de Macaulay*, éd. 1890, p. 361). Dujardin en a fait une belle reproduction dans le *Portfolio* pour 1885, en regard de la page 178.

L'autre statue est beaucoup moins célèbre, mais mérite d'être mieux connue. Elle fut découverte en Campanie dans la seconde moitié du siècle dernier. Placée quelque temps dans le Palazzo Columbrano de Naples, elle fut achetée par un banquier et marchand d'antiquités du nom de Thomas Jenkins et vendue par lui au troisième duc de Dorset en 1770. Le duc l'installa à une place d'honneur dans le superbe hall de sa propriété de Knole Park, à Sevenoaks, dans le comté de Kent.

Cependant un moulage de cette statue était demeuré à Rome en possession de Jenkins. C'est d'après ce moulage que fut exécutée la gravure publiée dans la *Storia delle Arti* de Fea (II, pl. VI), et cette gravure fut fréquemment reproduite, notamment dans les *Abbildungen* de Schrœder (II, 10), dans l'article de M. G. Scharf (*Transactions de la Société royale de Littérature*, 2^e^ série, IV, p. 381 suiv., 1853), et dans le frontispice du volume II de la deuxième édition du *Demosthenes und seine Zeit* d'Arnold Schæfer (1886).

Mécontent de cette reproduction et désireux d'en obtenir une meilleure, j'écrivis, en 1890, à mon ami le professeur Michaelis, qui avait publié une excellente description de la statue dans son ouvrage *Ancient Marbles in Great Britain* (Cambridge, 1882, p. 417-419), et dans son appendice au *Demosthenes* de Schæfer (III, p. 401). Il me répondit qu'il n'existait pas de photographie de la statue de Knole et qu'il craignait que le propriétaire ne s'opposât à ce qu'on en fît une. Il ajouta que la figure donnée dans la nouvelle édition de Schæfer était une zincotypie obtenue d'après la « très médiocre gravure » de la *Storia* de Fea. En septembre 1891, je fis une excursion à Knole Park et pus voir l'original. Chez un photographe local (M. C. Essenhigh Corke, 39, London Road, Sevenoaks) je trouvai une petite photographie, format album, montrant cette statue dans son entourage moderne. A la suite d'une correspondance postérieure, j'obtins du même photographe une photographie plus grande de la statue avec un meilleur fond, d'après un cliché datant de vingt à vingt-cinq ans auparavant. C'est d'après cette épreuve qu'a été exécutée la phototypie que je publie ici.

L'original, tel que le décrit le professeur Michaelis, est en marbre pentélique ; il n'est pas d'une facture très délicate, mais presque pur de toute retouche. La conservation est excellente ; seulement le haut du corps, et notamment des bras, a souffert de l'intempérie

à laquelle le marbre avait été exposé. Le reste est demeuré intact. La tête n'a jamais été cassée. Les seules parties modernes sont le nez, tous les orteils du pied gauche, les deux premiers doigts du pied droit, et une partie du piédestal. Une fissure, due probablement à une chute, se remarque à l'avant-bras gauche, et les deux mains avec le rouleau ont été cassées juste à l'endroit où elles se détachent du gros de la statue. Mais les parties brisées, puis remises en place, sont indubitablement antiques ; M. G. Scharf et M. Michaelis sont d'accord pour voir dans le rouleau un morceau original de la statue.

La statue est considérée avec raison comme une réplique à peu près exacte de celle du Vatican. Mais l'estomac est un peu plus saillant, et la reproduction réaliste de toutes les minuties extérieures est moins scrupuleusement exécutée. Dans la statue du Vatican, les avant-bras avec le rouleau sont restaurés, et ici la statue de Knole a une importante supériorité. La restauration de la statue du Vatican fut faite avant la découverte de la statue aujourd'hui à Knole. De plus, la position des mains et du rouleau diffère. Dans la statue du Vatican la main droite de l'orateur est presque dans le prolongement direct de l'avant-bras, et le rouleau est parallèle à la draperie placée à *droite*, quand on regarde la statue ; dans la statue de Knole la main droite est repliée en dehors, et le rouleau est parallèle à partir de la draperie tombant sur le genou, à la *gauche* du spectateur. De plus, dans la statue de Knole, le pied gauche de l'orateur s'appuie par le talon sur un morceau de tronc d'arbre ; dans la statue du Vatican, l'emplacement correspondant est occupé par une *capsa* indépendante du pied gauche, comme la *capsa* derrière le pied droit du Sophocle du Latran.

Mais la similitude générale des deux statues est si évidente qu'il paraît certain que la statue du Vatican, comme celle de Knole, tenait le rouleau en mains. Par conséquent ces statues ne peuvent être considérées comme des copies directes en marbre de l'original en bronze par Polyeucte. Elles paraissent en être une variante, conservant les traits généraux de l'original. Il existe une statuette en terre cuite dans la collection Campana au musée du Louvre, dont la corrélation est étroite avec les deux statues existantes, sauf qu'ici les mains sont croisées ; mais l'authenticité de cette statuette n'est pas certaine. La signification des mains croisées dans l'original

a été discutée par le professeur Michaelis et d'autres. Cette position des mains n'est pas caractéristique des orateurs grecs en tant qu'orateurs : l'attitude d'Eschine, dans la statue de Naples, est bien plus distinctement oratoire. Otto Jahn voit dans les mains croisées l'expression de l'angoisse à moitié réprimée de l'orateur en présence de la chute de la liberté hellénique, et il cite à l'appui de cette opinion un passage de l'*Anthologie grecque* (II, 253) :

εἱστήκει Κλύτιος μὲν ἀμήχανος, εἶχε δὲ δοιὰς
χεῖρας ὁμοπλεκέας, κρυφίης κήρυκας ἀνίης.

Cette idée semble avoir été acceptée par le neveu d'Otto Jahn, le professeur Michaelis. On a émis l'hypothèse qu'à mesure que Démosthène fut admiré plutôt comme un grand nom littéraire que comme un grand patriote, les mains croisées furent remplacées par un rouleau à moitié déroulé. Ce rouleau symbolisait ses discours écrits, mais serait déplacé dans la statue d'un orateur qui, sauf dans ses moments de méditation et de préparation à ses efforts publics, n'avait probablement jamais de papier à la main. Naturellement, dans des causes judiciaires, l'orateur pouvait parfois prendre un document et le tendre au greffier, et, même dans une harangue publique, un document pouvait être lu par l'orateur comme dans *Phil.*, I, § 30, 37 ; *Phil.*, II, § 28, et *Phil.*, III, 47 ; mais ces exemples sont exceptionnels et de pareilles lectures ne sont pas du tout habituelles à Démosthène.

Les deux derniers textes que je viens de citer forment le thème d'une note intéressante et suggestive sur les deux recensions de la troisième *Philippique* dans la magistrale édition des *Harangues de Démosthène*, par M. Henri Weil. Comme admirateur et commentateur de cet orateur, je me trouve hautement privilégié d'être admis à m'associer, en quelque façon que ce soit, à l'hommage dont est l'objet un savant qui, particulièrement en ce qui concerne Démosthène, est reconnu depuis longtemps comme un des critiques de textes les plus sobres et les plus judicieux, un des exégètes les plus lucides et les plus ingénieux, un des juges les plus francs et les plus impartiaux de la carrière politique de l'orateur. Le tribut d'estime que je lui apporte ici au nom des *Démosthénisants* anglais ne

pouvait être mieux illustré que par la première reproduction adéquate d'une importante statue de l'orateur, que son emplacement retiré rend peu connue des Anglais eux-mêmes. J'espère que cette publication paraîtra intéresser M. Weil lui-même et ses amis de France et de l'Étranger.

J.-E. Sandys.

ΔΙΟΡΘΩΤΙΚΑ ΕΙΣ ΠΙΝΔΑΡΟΝ ΚΑΙ ΣΟΦΟΚΛΕΑ

Α'. — ΕΙΣ ΠΙΝΔΑΡΟΝ

Ὀλυμπ. α', στ. 106 κἑ.

Θεὸς ἐπίτροπος ἐών, τεαῖσι μήδεται
ἔχων τοῦτο κῆδος, Ἱέρων,
μερίμναισιν.

Ἡ γραφὴ αὕτη φέρεται ἐν τοῖς πλείστοις τῶν ἀρίστων χειρογράφων· ἐν δύο ὅμως τοιούτοις, τῷ C καὶ τῷ L, καὶ ἔν τισι τῶν ὑπὸ τῶν Βυζαντίνων κριτικῶν διωρθωμένων, ἀντὶ τοῦ κῆδος γράφεται κῦδος. Τὰ δὲ εἰς τὸ χωρίον τοῦτο σῳζόμενα παλαιὰ σχόλια ἔχουσιν ὧδε· « θεὸς ἐπίτροπος· ⟨1⟩ ὁ μὲν φροντιστὴς τῆς σῆς εὐδαιμονίας, ὦ Ἱέρων, ἀδιάπταιστόν σοι τὴν εὐδαιμονίαν φυλάττει. ⟨2⟩ Οἱ δὲ πάλιν ἐπὶ τοῦ Πινδάρου· ἐπίτροπος ὁ θεὸς τῷ ἐμῷ τρόπῳ· καὶ λέγει τὴν Μοῦσαν. ⟨3⟩ Θεὸς ἐπόπτης καὶ διοικητὴς τεαῖσι μήδεται μερίμναις, κῆδος ἔχων τοῦτο, εἰς τοῦτο σπουδάζων, τὸ σοῦ προνοεῖσθαι. ⟨4⟩ Ἄλλως· θεὸς ἐπίτροπός σου ὢν ἔχει τε καὶ φυλάσσει τοῦτο ταῖς σαῖς μερίμναις, ἔμπειρόν τε εἶναι καὶ δυνατὸν τῶν καλῶν καὶ δραστήριον. Μήδεται δέ, ἐργάζεταί σε νικητήν ». Τῶν τεσσάρων δὲ τούτων ἐξηγήσεων οὐδεμία ἀνάγκη εἰκάζειν ὅτι ἑκάστη αὐτῶν εἰς ἄλλην ἀνεφέρετο γραφήν, πιθανώτερον δὲ δοκεῖ μοι δύο μόνον ἀναγιγνώσκεσθαι διαφόρους γραφάς, ὅσαι καὶ ἐν τοῖς χειρογράφοις φέρονται, ὑπὸ μὲν δηλονότι τοῦ γράψαντος τὴν ⟨1⟩ καὶ ⟨3⟩ ἐξήγησιν κῆδος, ὑπὸ δὲ τοῦ γράψαντος τὴν ⟨2⟩ καὶ ⟨4⟩ κῦδος. Ἐξ ὅτου δὲ ἐξεδόθη ἡ ἀξιολογωτάτη τοῦ Boeckh ἔκδοσις τοῦ Πινδάρου, ἐν ᾗ οὗτος ἀκολου-

θῶν τῇ γραφῇ τῶν ἀρίστων χειρογράφων, ἅπερ αὐτῷ προύκειτο, ἔγραψε κῆδος, μεταβαλὼν μόνον αὐτὸ ἕνεκα τῆς διαλέκτου εἰς κᾶδος, ἤκουε δὲ τὸ χωρίον ὅπως ὁ τρίτος τῶν παλαιῶν ἐξηγητῶν, πάντες που οἱ νεώτεροι ἐκδόται ἠκολούθησαν αὐτῷ καίτοι τινὲς προσκρούοντες τῇ τοῦ Boeckh γραφῇ καὶ ἑρμηνείᾳ ἐζήτησαν μὲν εὑρεῖν πιθανωτέραν τινὰ γραφὴν τοῦ χωρίου καὶ πάντα τὰ ἐν αὐτῷ δυσχερῆ ἐκποδὼν ποιήσασθαι, ὅμως ἠστόχησαν καὶ αὐτοὶ ὥσπερ ὁ Boeckh. Ὅπως δὲ ὁ λόγος προχωρῇ ὁμαλώτερος καὶ σαφέστερος, λέγομεν ἐφεξῆς πρῶτον μὲν πῶς αὐτὸς ὁ Boeckh αὐταῖς λέξεσι παραμυθεῖται τὴν ἑαυτοῦ γραφὴν καὶ ἑρμηνείαν· εἶτα δὲ τίνα μετ' αὐτὸν ἄλλοι προυβάλοντο πρὸς διόρθωσιν τοῦ προκειμένου χωρίου, τέλος δὲ καὶ τὴν ἡμετέραν διόρθωτιν.

Ἐν μὲν οὖν τῷ κριτικῷ ὑπομνήματι (nott. critt.) λέγει ὁ Boeckh τάδε· « delevi comma post ἐπίτροπος ἐών, ut dativus τεαῖσι μερίμναισι pendeat ab adjectivo ἐπίτροπος, absolute posito verbo μήδεται sive ad id intellecto αὐτάς : sic enim ferri potest ἔχων, pro quo Hermannus eleganter conjicit ἑκών. Neque absurda est Faehsii ac Bothii, cetera temere pleraque fundentis, conjectura ἔχων τοῦτο κῦδος. Recte Jupiter dicitur ἔχων τοῦτο κῦδος, ut Ol. II, 40. Parca dicitur ἔχειν πατρώϊον τῶνδε πότμον. Κῦδος autem de gloria victoriæ passim reperitur apud Pindarum, ut Ol. III, 41. Pyth. IV, 66. Isthm. I, 12. Non tamen audeo sine libris reponere κῦδος, quum vulgata ferri possit neque nihil novi sententiae addant verba ἔχων τοῦτο κῆδος : *Deus, cui hoc maxime cordi est, ut adjuvet te tuaque studia, curisque tuis prospiciat.* Dialecti autem nomine laborat κῆδος, quum κᾶδος sit apud Nostrum Pyth. IV, 112. Nem. I, 54. X, 54. Isthm. VII, 7. Item Ol. VI, 47. . . . . Repono igitur κᾶδος, donec inveniatur certius ». Ἐν δὲ τῷ ἐξηγητικῷ ὑπομνήματι (explicatt.) τάδε· « Verba θεὸς ἐπίτροπος ἐών etc. quomodo jungenda sint v. in nott. critt. Dativus nempe, quem μήδεσθαι absolute positum non assumit, pendet a voce ἐπίτροπος : ἔχων τοῦτο κᾶδος recte Schol. exponit εἰς τοῦτο σπουδάζων, qui usus quum mihi etiam aliis ex locis observatus sit, adhuc repudio conjecturam κῦδος nuper a Doederlino repetitam Philol. Beitr. a. d. Schw. T. I. p. 250. Simile est etiam Nem. VI, 56 ἕπομαι δὲ καὶ αὐτὸς ἔχων μελέταν. Μερίμναις intellige de studio certaminum et victoriae sacris ex ludis reportandae ». Καὶ ταῦτα μὲν λέγει ὁ Boeckh, τίνα δὲ μετὰ τὴν ἔκδοσιν αὐτοῦ προυβάλοντο ἄλλοι πρὸς διόρθωσιν τοῦ χωρίου τούτου διαφωνοῦντες αὐτῷ, λέγομεν διὰ βραχέων, ὅτι ὁ μὲν Rauchenstein ἀντὶ κῆδος (κᾶδος) προυβάλετο κῦρος, ὁ δὲ Schmidt

κέρδος, ὁ δὲ Goram τωὐτὸ κᾶδος, ὁ δὲ Bergk ἐν τῇ δ' ἐκδ. τῶν Ἑλλήνων λυρικῶν (1878) ἔγραψε κῦδος, ὁ αὐτὸς δὲ προσέτι ἀντὶ τοῦ ἔχων εἰκάζει ΑΙΩΝ. Πρότερον δὲ ὁ Hermann ἀντὶ τοῦ ἔχων εἴκασεν ἑκών, ὅπερ ἤρεσε τῷ Boeckh καὶ ἄλλοις, αὐτὸς δ' ὁ Hermann ὕστερον ἀπεδοκίμασε. Πᾶσαι δ' ὅμως αὐταὶ αἱ διορθώσεις φαίνονταί μοι ἄστοχοι καὶ ἄχρηστοι.

Ὡς δέ γ' ἐμοὶ κριτῇ ἡ γνησία γραφὴ τοῦ χωρίου τούτου ἐρθάρη ἐκ παλαιῶν χρόνων ἐν δύο λέξεσι, πρῶτον μὲν ἐν τῷ κῆδος, εἶτα δὲ ἐν τῷ ἔχων, αἷς μάλιστα καὶ δυσχεραίνομεν. Καὶ τοῦ μὲν κῆδος πολλὰ καταμαρτυρεῖ ὡς νόθου καὶ μὴ γνησίου Πινδαρικοῦ. Πρῶτον μὲν γὰρ ἐκ τῶν ἐπιφερομένων (στ. 108 κέ.)

εἰ δὲ μὴ ταχὺ λίποι,
ἔτι γλυκυτέραν κεν ἔλπομαι
σὺν ἅρματι θοῷ κλείξειν, ἐπίκουρον εὑρὼν ὁδὸν λόγων
παρ' εὐδείελον ἐλθὼν Κρόνιον

μανθάνομεν ὅτι λόγος ἐν αὐτοῖς γίγνεται περὶ ἄλλης νίκης ἀντιθέτου τῆς ἐνεστώσης καὶ γλυκυτέρας σὺν ἅρματι, ἣν ἐλπίζει ὁ ποιητὴς ταχὺ νικήσειν τὸν Ἱέρωνα, εἴπερ ὁ θεὸς ἐν τῷ μεταξὺ μὴ διαλίποι εὐνοῶν αὐτῷ. Ἡ δ' ἐλπὶς αὕτη τοῦ ποιητοῦ καὶ πράγματι ἐτελέσθη τῇ προσεχεῖ Ὀλυμπιακῇ ἑορτῇ, ὡς μανθάνομεν ἐκ τῶν ἀρχαίων σχολιαστῶν καὶ ἐκ τῶν ὑπὸ Παυσανίου λεγομένων ἐν βιβλ. ὀγδόῳ, 42, 9, καὶ ἐκ τοῦ Βακχυλίδου Ἐπειδὴ δ' ἐν τῷ ἐπιφερομένῳ τούτῳ χωρίῳ κεῖται μόνον τὸ ἐπίθετον γλυκυτέραν ἄνευ οὐσιαστικοῦ τινος (οὐκ ὀρθῶς δέ τινες τῶν παλαιῶν ἐξηγητῶν ἀκούουσιν αὐτὸ ἐπὶ τοῦ ἐπιφερομένου ὁδὸν λόγων), εἰκὸς πρὸς τὸ γλυκυτέραν ἐξυπακούειν λέξιν τινὰ ἐν τῷ προηγουμένῳ λόγῳ προηγηθεῖσαν. Τοιαύτη ὅμως λέξις οὐχ ὑπάρχει, ὅταν γράφηται κῆδος, τὸ δὲ μέριμναν, ὅπερ ὁ Boeckh ἐξυπακούει ἐκ τοῦ μερίμναισιν, οὐδαμῶς ἁρμόττει, ὡς ἄλλο τι σημαῖνον ἤτοι studium certaminum, τουτέστι τὰς ἀγωνιστικὰς μελέτας τοῦ Ἱέρωνος ὅπως ὀρθότερον ὁ αὐτὸς ἐξηγεῖται ἐν τῷ ἐξηγητικῷ ὑπομνήματι, ὅπερ ἀνωτέρω ἐμνημονεύσαμεν. Ἐπειδὴ δὲ κατὰ ταῦτα οὐδαμῶς ἁρμόττει μέριμναν ἐξυπακούειν, αὕτη γὰρ προηγεῖται τῆς νίκης καὶ ἄλλο τι ἐστίν, πλὴν δὲ τῆς μερίμνης οὐδὲν ἄλλο ὑπάρχει εἰς ὃ δύναται ἀναφέρεσθαι τὸ γλυκυτέραν εἰ μὴ μόνον τὸ κῦδος, ἂν τοῦτο γραφῇ ἀντὶ τοῦ κῆδος, ἐντεῦθεν ἀποδείκνυται ὡς ἀναμφισβήτητον ὅτι ὁ Πίνδαρος ἔγραψε κῦδος, καὶ οὐχὶ κῆδος ἢ κᾶδος. Καὶ ἄλλοι δὲ λόγοι πλὴν τοῦ εἰρημένου ἐλέγχουσι τὸ κῆδος ὡς ἐφθαρμένον καὶ νόθον, οἷον ὅτι συνήθως παρά τε τῷ Ὁμήρῳ καὶ ἄλλοις

λέγεται ἐπὶ κακοῦ, λύπης δηλονότι ἢ ἄλγους καὶ πένθους, παρὰ δὲ Πινδάρῳ μόνον ἐν τῷ χωρίῳ τούτῳ κεῖται ἐπὶ καλοῦ, ἐπὶ φιλικῆς ἢ μᾶλλον γλυκείας φροντίδος, ὅσον γ' εἰκάσαι ἐκ τοῦ ἐπιφερομένου συγκριτικοῦ γλυκυτέραν. Ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις χωρίοις εὑρίσκεται ἐπὶ κακοῦ, τουτέστι βλάβης καὶ ἄλγους ἢ πένθους, οἷον Νεμ. α', 54, Ἰσθμ. ζ' (η'), 7, Πυθ. δ', 112, ἢ ἐπὶ κηδεστίας, τουτέστι συγγενείας κηδεστικῆς, ὡς ἐν Ὀλυμπ. ζ', 5. Εἶτα δ' ἔστιν ἃ καὶ ἄλλα τεκμηριοῦντα τὸ νόθον τῆς γραφῆς κῆδος, ὅπερ ἐξορίσαν τοῦ λόγου τὴν γνησίαν γραφὴν κῦδος ἠφάνισε πᾶσαν μνείαν τῆς ἐνεστώσης νίκης ὥστε πάντα τὸν λόγον περὶ μόνης τῆς τοῦ θεοῦ πρὸς τὸν Ἱέρωνα εὐνοίας καὶ φροντίδος ἀποδείκνυσθαι γιγνόμενον καὶ δὴ καὶ μετὰ φορτικῆς τῷ ὄντι πολυλογίας, ὡσανεὶ ὁ Ζεὺς μηδὲν ἄλλο εἶχεν ἐπισκοπεῖν.

Αἰτιωτάτη δ' ἐγένετο ἡ νοθεία αὕτη καὶ ἄλλης νοθείας δῆλον ὅτι τοῦ ἔχων, ὡς δηλοῖ τὸ δυσχερὲς καὶ δυσπαραμύθητον αὐτοῦ, πᾶς τις δὲ προσκρούει αὐτῷ καὶ ποθεῖ τὴν διόρθωσιν τῆς παραδόσεως. Ἐὰν γὰρ ληφθῇ ὡς κατὰ τὸ Ἀττικὸν ἰδίωμα εἰρημένον, ἀντὶ τοῦ διατελεῖς μηδόμενος, οἷόν ἐστι τὸ γνωστὸν ληρεῖς ἔχων (= διατελεῖς ληρῶν), ὅπως δηλαδή τινες ἤκουσαν, οἷον τῶν μὲν Βυζαντίνων ἐξηγητῶν ὁ Μοσχόπουλος, τῶν δὲ νεωτέρων ὁ Hermann μεταφράζων habet meditaturque, οὐ μέγα τι τὸ ἐκ τούτου κέρδος, ἐπειδὴ ἄλλοι τὴν ἐκδοχὴν ταύτην ἀποδοκιμάζουσι παντάπασιν ἀπαρνούμενοι τὴν τοιαύτην παρὰ Πινδάρῳ χρῆσιν.

Προσέτι δὲ ἐκ τῶν νοθειῶν τούτων καὶ ἄλλη προσεγένετο σύγχυσις καὶ ἀσάφεια τῷ προκειμένῳ χωρίῳ· οἷον ὁ μὲν Boeckh ἐκ τοῦ μερίμναισιν ἐξυπακούει πρὸς τὸ μήδεται τὸ αὐτάς, ὁ δὲ Dissen λαμβάνει τὸ μήδεται ἀπολύτως, ὁ δὲ Hermann ἀρνεῖται τὴν σύνταξιν τοῦ μήδεσθαι μετὰ δοτικῆς, συμφωνῶν δὲ ὁ Boeckh τὴν δοτικὴν ταύτην τεαῖσι μερίμναισιν ἐξαρτᾷ ἐκ τοῦ ἐπίτροπος. Πᾶσαι αἱ διαφωνίαι καὶ δυσχέρειαι αὗται κατὰ τὴν ἐμὴν γνώμην ἐκλείπουσιν, ἐὰν πρῶτον μὲν γράψωμεν κῦδος, γραφὴν ὡσαύτως εὑρισκομένην ὡς προείπομεν, ἔν τισι τῶν παλαιῶν καὶ ἀρίστων χειρογράφων, ἥπερ ἐστὶ καὶ ἡ κυρία καὶ ἀπαραίτητος λέξις ἐν τῷ προκειμένῳ χωρίῳ, κυρίως μὲν σημαίνουσα δόξαν καὶ τιμήν, οἷα συνήθως παρέπεται πάσῃ νίκῃ εἴτε ἀγωνιστικῇ εἴτε πολεμικῇ, ἔπειτα δὲ καὶ αὐτὴν τὴν νίκην. Παρ' Ὁμήρῳ δ' εὑρίσκεται ἐνιαχοῦ καὶ ἀμφότερα ὁμοῦ λεγόμενα. Ἔπειτα δ' ἐπειδὴ δεῖται διορθώσεως καὶ τὸ δυσπαραμύθητον ἔχων, γραπτέον ἀντ' αὐτοῦ ἔχειν. Εἰκὸς δὲ μετὰ ταῦτα προσέτι καὶ τὸ ἐπιφερόμενον γλυκυτέραν μεταγραφῆναι εἰς γλυκύτερον, δῆλον ὅτι πρὸς τὸ κῦδος. Πρὸς δὲ τὴν φράσιν « τεαῖσι μήδεται ἔχειν τοῦτο κῦδος, Ἱέρων, μερίμναισιν », τουτέστι ταῖς σαῖς, ὦ Ἱέρων, μερίμναις (ἀγωνιστικαῖς

μελέταις) προσποιεῖ ὥστε ἔχειν (λαχεῖν) τὴν ἐνεστῶσαν τιμὴν καὶ νίκην, πρβλ. Ὀλυμπ. α', στ. 30 κέ.

Ὀλυμπ. 6, στ. 76-77.

ὃν πατὴρ ἔχει γᾶς ἑτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον
πόσις ὁ πάντων Ῥέας ὕπατον ἐχούσας παῖς θρόνον.

Οὕτω πως ἔχει ἡ παραδεδομένη τοῦ Πινδαρικοῦ τούτου χωρίου γραφή, ὅσον γε δύναταί τις εἰκάσαι ἐκ τῶν ἀρίστων χειρογράφων. Πάντων δὲ τῶν χειρογράφων τοῦ Πινδάρου τῶν τε ἀρχαιοτέρων καὶ τῶν μεταγενεστέρων τὰς γραφὰς εὑρήσεις ἐν τῇ τοῦ Mommsen ἐκδόσει ἀκριβῶς κατειλεγμένας καὶ περιττὸς πᾶς ἄλλος λόγος ἐνταῦθα περὶ αὐτῶν. Ἀκριβέστερον μέντοι ἡ γραφὴ αὕτη ἐξεταζομένη οὔτε τῷ μέτρῳ τῶν ἄλλων ἐπῳδῶν συμφωνεῖ, οὔτε νοῦν ἔχει ἀνεπίληπτον, τοὐναντίον δὲ πολλαχῶς ἐλέγχεται πεπλημμελημένη. Καὶ τὸ μὲν μέτρον τῶν ἀντιστοίχων στίχων τῶν ἄλλων ἐπῳδῶν ἔχει ὧδε·

-⏑-⏑- ⏑⏑⏑-⏑- -⏑-⏑̄
⏑⏑⏑- -⏑-⏑- ⏑⏑⏑- -⏑⏑̄

πολλαχῶς δῆλον ὅτι διαφέρει τῆς ἐνεστώσης ἐπῳδοῦ καὶ δὴ ἐν ταῖς λέξεσι γᾶς, ὕπατον καὶ παῖς, αἵπερ ἅμα καὶ λογικῶς δύσφοροι καὶ ὑποπτοί εἰσιν. Ἀλλ' ὅμως περὶ τούτων ἐροῦμεν ἀκριβέστερον ἐν τοῖς ὄπισθεν. Πρὸ τούτου δὲ ἀναγκαῖον μνησθῆναι σχολίου τινὸς παλαιοῦ εἰς τὸ χωρίον τοῦτο ἐν τῷ Βρατισλαυιακῷ χειρογράφῳ A περιεχομένου (cod. Vratislaviensis A), ἐν ᾧ γίνεται λόγος περὶ διαφόρου ἐκδοχῆς ἤτοι ἑρμηνείας καὶ ἀναγνώσεως τῶν δύο ἐπιφανῶν γραμματικῶν Ἀριστάρχου τε καὶ Διδύμου. Τὸ σχόλιον δὲ τοῦτο ὑπὸ τοῦ ἀπογράψαντος Gerhard χάριν τῆς τοῦ Boeckh ἐκδόσεως συμμιχθὲν μεθ' ἑτέρου τῆς Ῥωμαϊκῆς ἐκδόσεως (vulgata) ἐξεδόθη ἐν τοῖς παλαιοῖς αὐτῆς σχολίοις οὐκ ὀρθῶς, ἀλλὰ νενοθευμένον. Ὕστερον δ' ἐξέδωκεν αὐτὸ ἀκριβέστερον, ὡς δῆλα δὴ ἔχει ἐν τῷ Βρατισλαυιακῷ χειρογράφῳ, ὁ Car. Schneider (Appar. Pindar. suppl. 1844 σελ. 67), τουτέστιν ὧδε· « Πόσις· ὁ μὲν Ἀρίσταρχος πόσιος γράφει ὁ πάντων, καὶ τὸν Δία ἀκούει συμπότην εἶναι τοῦ Ῥαδαμάνθυος· ὁ δὲ Δίδυμος ⟨πόσις ὁ πάντων⟩ ἐπὶ

τοῦ Κρόνου καθιστὰς τὸν Κρόνον[1]. Ὃν ὁ νάσας[2] πατὴρ πάντων, ὁ Κρόνος, ἕτοιμον καὶ ἀχώριστον ἔχει πάρεδρον, πόσις ὢν Ῥέας, παῖς δὲ τῆς ὕπατον ἐχούσης θρόνον, τῆς Γῆς· εἷς γὰρ τῶν Τιτάνων ὁ Κρόνος, οἳ Γῆς εἰσιν υἱοί[3]· Θρόνον δὲ αὐτὴν[4] μέγιστον εἰληφέναι ὡς πάντα φέρουσαν καὶ τοῦ κόσμου νομιζομένην εἶναι θεὸν τροφόν· ὡς ὁ ποιητὴς ζείδωρον ἄρουραν. Ἔνιοι πόσιν ἤκουσαν τὸν συμπότην. » Ἐν τῷ σχολίῳ τούτῳ κατ' ἀρχὰς μὲν γίνεται λόγος περὶ τῆς ἑρμηνείας καὶ γραφῆς τοῦ προκειμένου χωρίου ὑπὸ τοῦ Ἀριστάρχου καὶ Διδύμου, εἶτα δὲ ἀπὸ τοῦ ὃν ὁ νάσας κέ. ἐπιφέρεται παράφρασις τοῦ ὅλου χωρίου κατὰ τὸν Δίδυμον, οὗ τὴν γνώμην ἠσπάζετο ὁ γράψας αὐτὴν μεταγενέστερος σχολιαστής. Τῷ δ' Ἀριστάρχῳ ὁ σχολιαστὴς οὗτος, ὡς κατωτέρω δείξομεν, πρῶτον μὲν οὐ προσποιεῖ τὴν ἀληθῆ αὐτοῦ γραφήν, ἀλλ' ἡμαρτημένην τινὰ καὶ ἄμετρον, ἔτι δὲ καὶ τὴν τερατώδη ἐκδοχὴν τοῦ πόσιος ὡς γενικὴν τοῦ θηλυκοῦ πόσις καὶ οὐχὶ τοῦ ἀρσενικοῦ. Οὐδὲν γὰρ ἠνάγκαζε τὸν Ἀρίσταρχον ἀκούειν τὸν Δία καὶ συμπότην τοῦ υἱοῦ Ῥαδαμάνθυος, ἔπειτα δὲ οὕτω ποιῶν ὁ Ἀρίσταρχος πῶς συνῆπτε τὰ ἐπιφερόμενα μετὰ τῶν προηγουμένων; Καίπερ τοίνυν πολλὰ ἔχον τὰ πλημμελῆ καὶ μωρὰ τὸ σχόλιον τοῦτο, ὅμως οὐκ ἀμοιρεῖ καὶ ὠφελείας τινός, τοῖς δὲ χειρογράφοις τε καὶ τῷ μέτρῳ καὶ ἄλλοις βοηθήμασι προστιθέμενον ἱκανῶς ἂν καὶ αὐτὸ συντελέσειεν εἰς τὴν τελείαν ἐπανόρθωσιν τοῦ ὅλου χωρίου, ὅπως δηλαδὴ ἔγραψεν ὁ Πίνδαρος. Ἐλπίζομεν δὲ ὅτι καιρός ἐστιν ἤδη καὶ τὸ δυσχερὲς τοῦτο ζήτημα λυθῆναι, εἰ καὶ οὐκ ὀλίγοι τῶν ἐπιφανῶν κριτικῶν πολλαχῶς μὲν ἐπειράθησαν διορθῶσαι, ὅμως δὲ τῆς ὀρθῆς καὶ τελείας τοῦ ὅλου διορθώσεως πάντες ἠστόχησαν οὐχὶ τὴν ὀρθὴν τραπέντες ὁδόν. Καί τί μὲν εἶπον οὗτοι πιθανολογοῦντες καὶ παραμυθούμενοι τὴν γραφήν, ἣν ἕκαστος προυβάλετο, παντάπασι νῦν περιττὸν δοκεῖ μοι διεξελθεῖν· οὐδὲν γὰρ ἐντεῦθεν ἔσται τὸ ὄφελος, μείζων δὲ ὁ σκότος καὶ ἡ σύγχυσις τῆς διανοίας τοῦ ἀναγνώστου ὡς ἐκ τῆς διαστροφῆς τῶν πραγμάτων καὶ τῆς ἀστοχίας περὶ τὴν λύσιν τῶν ἀντιφάσεων καὶ ἀποριῶν. Ἀρκεῖ δ' ἡμῖν μόνην αὐτὴν τὴν

[1] Τὸ <πόσις ὁ πάντων> προστέθειται ὑπ' ἐμοῦ, οὐχ ὑπάρχον ἐν τῷ σχολίῳ, ἐκ τῶν τῷ Διδύμῳ ἀκολουθούντων χειρογράφων. Ἐφεξῆς ὁ Βρατισλ. κῶδιξ ἔχει « ἐπὶ τοῦ κρόνου καθιστὰ τὸν κρόνον », ἀνθ' ὧν ὁ μὲν Gerhard γράφει λόγον ἀντὶ κρόνον, ὁ δὲ M. Schmidt (Pindar's Olymp. Siegesges. 1869, σελ. CXVIII) θρόνου ἀντὶ κρόνου, ἴσως μᾶλλον κατ' ἐμὴν γνώμην γραπτέον « ἀντὶ τοῦ Κρονίδου (ἢ ἀντὶ τοῦ παιδὸς τοῦ Κρόνου) καθιστὰς τὸν Κρόνον ».

[2] Ἐν τῷ χειρογράφῳ γέγραπται ὀνομάσας, ἀνθ' οὗ ὁ μὲν Schneider εἰκάζει ὃν ὁ μέγας, ὁ δὲ M. Schmidt ὃν ὁ μάσας (*sic*), ἡμεῖς δὲ ἐγράψαμεν ὃν ὁ νάσας ὡς πιθανώτερον καὶ ἔχον νοῦν μᾶλλον ἁρμόζοντα.

[3] Ἐν τῷ χειρογράφῳ γέγραπται « τῆς πίσης γὰρ τῶν Τιτάνων ὁ θρόνος », εὐστόχως δὲ ὁ M. Schmidt ἔγραψε « τῆς Γῆς· εἷς γὰρ τῶν Τιτάνων ὁ Κρόνος ».

[4] Ἐκ διορθώσεως τοῦ Boeckh, ὁ κῶδιξ ἔχει αὐτοῦ.

γραφὴν μνημονεῦσαι, ἣν ἕκαστος προυβάλετο. Καὶ δὴ ὁ μὲν Boeckh ἐν τῇ ἐκδόσει αὐτοῦ ἔγραψεν ὧδε·

ὃν πατὴρ ἔχει Κρόνος ἑτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον,
πόσις ὁ πάντων Ῥέας ὑπέρτατον ἐχοίσας θρόνον.

Ὁ δὲ Bergk ἐν μὲν τῇ Β' ἐκδόσει τῶν Ἑλλήνων λυρικῶν (1853) ὧδε·

ὃν πατὴρ ἔχει (παῖς ὁ) Γᾶς ἑτοῖμον [αὐτῷ] πάρεδρον,
πόσις ἁπάντων Ῥέας ὑπέρτατον ἐχοίσας θρόνον.

ἐν δὲ τῇ γ' ἐκδ. (1878) ὧδε·

ὃν πατὴρ ἔχει Γᾶς ἑτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον,
πόσις ἁπάντων Ῥέας ὕπατον ἐχοίσας παῖς θρόνον.

Ὁ δὲ M. Schmidt εἴκασεν ἐν τῇ ἐκδόσει τῶν Ὀλυμπιονικῶν σελ. CXXI ὧδε·

ὃν πατὴρ (ἔνασσέ ποτ') ἑτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον,
πόσις ὁ Ῥείας ὁπᾷ τὸν ἔσχατον ἔχει Γᾶς θρόνον.

(h. e. quem pater olim promptum sibi assessorem eo deduxit, ubi Opis maritus extremum Telluris obtinet solium.

Ὁ δὲ Christ πρότερον μὲν ἔγραψεν « ὃν τε Γᾶς ἔχει παῖς ἑτ· κτλ. », νεωστὶ δὲ (1896) ὧδε·

ὃν πατὴρ ἔχει
μέγας ἑτοῖμον αὐ-τῷ πάρεδρον,
πόσις ὁ πάντων Ῥέας ὑπέρ-τατον ἐχοίσας θρόνον.

Ὁ δὲ Mommsen ἀντὶ Γᾶς ἔγραψε χθονὸς (ἢ Διός), ὁ δὲ Spitzner θεῶν πρὸ τοῦ ἔχει, ὁ δὲ Kayser ὃν γε Γᾶς ἔχει γόνον ἑτοῖμον αὐ. π.

Τῶν γραφῶν τούτων οὐδεμία φαίνεται ἡμῖν ἐπαρκής, λόγον δὲ κυριώτατον τῆς καθολικῆς ἀστοχίας ὑπολαμβάνω ὅτι πάντες που ἐζήτησαν τὸ χωρίον τοῦτο διορθῶσαι τῷ Διδύμῳ ἑπόμενοι ἀντὶ τοῦ Ἀριστάρχου. Ὅτι δὲ ἡ τοῦ Ἀριστάρχου ἐκδοχὴ πατέρα οὐ τὸν Κρόνον, ἀλλὰ τὸν Δία

ἀκούοντος, ἀληθεστέρα ἐστί, μαρτυρεῖ διαρρήδην καὶ αὐτὸς ὁ Πίνδαρος πρὸ μὲν τοῦ προκειμένου χωρίου (στ. 68 κἑ.) λέγων τάδε·

> ὅσοι δ' ἐτόλμασαν ἑστρὶς
> ἑκατέρωθι μείναντες ἀπὸ πάμπαν ἀδίκων ἔχειν
> ψυχάν, ἔτειλαν Διὸς ὁδὸν παρὰ Κρόνου τύρσιν· ἔνθα μακάρων
> νᾶσος ὠκεανίδες
> αὔραι περιπνέοισιν κτλ.

ἐξῆς δὲ αὐτοῦ (στ. 78 κἑ). τάδε·

> Πηλεύς τε καὶ Κάδμος ἐν τοῖσιν ἀλέγονται·
> 'Αχιλλέα τ' ἔνεικ', ἐπεὶ Ζηνὸς ἦτορ
> λιταῖς ἔπεισε, μάτηρ κτλ.

Διὰ μὲν γὰρ τῶν προηγουμένων δηλοῖ ὅτι οὐδεὶς ἠδύνατο τὴν τοῦ Διὸς ὁδὸν τελέσαι πρὸς τὸν ἐν ταῖς νήσοις τῶν μακάρων τοῦ Κρόνου πύργον, τουτέστιν οὐδεὶς ἠδύνατο ἐκεῖσε ἐλθεῖν μὴ πορευθεὶς ὑπὸ τοῦ Διός. Πρβλ. καὶ τὴν τοῦ παλαιοῦ σχολιαστοῦ ἐξήγησιν τῆς ὁδοῦ Διὸς (στ. 70). Τὰ αὐτὰ δὲ μαρτυρεῖ ὁ Πίνδαρος καὶ διὰ τῶν ἐπιφερομένων. Συμμαρτυρεῖ δὲ καὶ ὁ Ἡσίοδος ἐν Ἔργοις (στ. 167 κἑ.) λέγων τάδε περὶ τῶν ἐν ταῖς νήσοις τῶν μακάρων ναιόντων ἡρώων ὡς πεμφθέντων ἐκεῖσε ὑπὸ τοῦ Διός·

> τοῖς δὲ δίχ' ἀνθρώπων βίοτον καὶ ἤθε' ὀπάσσας
> Ζεὺς Κρονίδης κατένασσε πατὴρ ἐς πείρατα γαίης.

Διὰ τῶν εἰρημένων ἀποδειχθείσης ὡς ὀρθῆς καὶ Πινδαρικῆς τῆς ἐκδοχῆς τοῦ πατὴρ ἐπὶ τοῦ Διός, ὡς δηλαδὴ καὶ Ἀρίσταρχος ἤκουεν, οὐχὶ δὲ ἐπὶ τοῦ Κρόνου, ὡς Διδύμῳ ἐδόκει, ἐντεῦθεν μάλιστ' εἰκὸς ὁρμᾶσθαι τὸν ἐπιχειροῦντα τὸ προκείμενον χωρίον διορθοῦν. Ὁρμώμενον δ' ἐντεῦθεν πρῶτον μὲν χρὴ σκέψασθαι τί ποτ' ἔγραψεν ὁ Ἀρίσταρχος ἀντὶ τοῦ γᾶς, ὅπερ ἐν πᾶσι τοῖς ἀρίστοις χειρογράφοις ἐπιφέρεται τῷ πατὴρ ἔχει, ὃ πρόδηλον ὅτι ἡμάρτηται, μαρτυρεῖ δὲ καὶ τὸ ἄμετρον αὐτοῦ καὶ ὅτι οὐδένα ἔχει νοῦν. Τούτου γὰρ διορθωθέντος εὐχερεστέρα τε καὶ ἀσφαλεστέρα γένοιτ' ἂν ἡ τοῦ ὅλου χωρίου ἐπανόρθωσις. Οὕτω τοίνυν σκοπούμενοι ἡμεῖς ὡς πιθανώτατον εὕρομεν ὅτι τὸ γᾶς ἔφθαρται ἐκ τοῦ ῥήματος ἔνασεν, ὅπερ ὑπῆρχεν ἐνταῦθα ἐν τῷ ἐδάφει τοῦ Πινδάρου, ὡς μαρτυρεῖ ὁ παραφραστὴς τοῦ Βρατισλ. Α χειρογράφου λέγων

ἐν τῇ ἀρχῇ τῆς παραφράσεως τοῦ προκειμένου χωρίου, ὃν ὁ νάσας. οὕτω γὰρ φαίνεται πιθανώτατα γραπτέον ἀντὶ τοῦ ἀσυνέτου ὀνομάσας, τοῦτο δ' ἡμεῖς ἐξ εἰκασίας ἐγράψαμεν ἐκεῖ ὡς πολλῷ πιθανώτερον τῶν ὑπ' ἄλλων εἰκασθέντων, τουτέστιν ὃν ὁ μέγας, ὡς προυβάλετο ὁ Schneider, ἐνέκριναν δὲ ἄλλοι, ἢ ὃν ὁ μάσας, ὡς ἔγραψεν ὁ M. Schmidt. Ἐπιρρώννυται δὲ ἡ ἡμετέρα αὕτη εἰκασία καὶ ὑπὸ τοῦ πρὸ μικροῦ μνημονευθέντος παραλλήλου χωρίου τοῦ Ἡσιόδου (Ἔργ. στ. 167 κἑ.). Ἀλλ' ὅμως πῶς ποθ' ἁρμοσθείη ἂν τὸ ῥῆμα τοῦτο πρὸς τὸ ἔχει, ὅπερ οὐ μόνον ἐν τοῖς ἀρίστοις χειρογράφοις φέρεται ἀλλὰ καὶ ἐν τῇ παραφράσει τοῦ Σχολιαστοῦ ἐν τῷ Βρατισλαυιακῷ χειρογράφῳ ἐπαναλαμβάνεται ὧδε ἐχούσῃ· « ὃν ὁ νάσας πατὴρ πάντων, ὁ Κρόνος, ἑτοῖμον καὶ ἀχώριστον ἔχει πάρεδρον, » ὅθεν δηλοῦται ὅτι οὐ μόνον τὸ ἔνασεν, ἀλλὰ καὶ τὸ ἔχει ἔγραφεν ὁ Δίδυμος; Ἀμφότερα δὲ τὰ ῥήματα ταῦτα δύναται μέν τις ῥᾳδίως προσαρμόσαι ἀλλήλοις, ἐὰν λόγου χάριν γράψῃ « ὃν πατὴρ ἔχει νάσας ἑτοῖμον κτλ. », ὡς ἔχει ἡ παράφρασις, ἀλλ' ὅμως οὔτε ὁ Δίδυμος ἔγραψεν τοῦτο, οὐδ' ἠδύνατο γράψαι ὡς ἄμετρον, ἐπειδὴ αἱ ἄλλαι ἐπῳδοὶ ἀντὶ τοῦ ἰάμβου νάσας (υ-) πᾶσαι ἔχουσι πυρρίχιον (υυ)· ὀρθότερον δ' ἄν τις καὶ βέλτιον προσαρμόσειεν αὐτὰ γράφων ὧδε· ἔχειν ἔνασ', ὅπερ οὐ μόνον μετρικῶς ἔχει ὀρθῶς, ἀλλὰ καὶ νοῦν καλὸν ἀμφοτέραις ἅμα ταῖς ἐκδοχαῖς τοῦ πατὴρ ἁρμόττοντα ἐπί τε τοῦ Διὸς καὶ τοῦ Κρόνου· οὕτως ἐπιρρώννυται καὶ ἡ εἰκασία ὅτι τὸ ΓΑΣ ἐφθάρη ἐκ τοῦ [Ε]ΝΑΣ. Εἶτα δέ, ἐὰν ἐπὶ μὲν τῆς κατ' Ἀρίσταρχον ἐκδοχῆς γραφῇ ἑφεξῆς ὧδε· ἑτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον | πόσιν ἁπάντων, τοῦ πόσιν δῆλον ὅτι (=σύζυγον) λαμβανομένου ὡς ὑποκειμένου τοῦ ἔχειν καὶ προσέτι χρησίμου ὄντος ὡς συνδέσμου τῶν προηγουμένων καὶ ἑπομένων, ἐπὶ δὲ τῆς κατὰ Δίδυμον ἐκδοχῆς γραφῇ ὧδε· ἑτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον, | πόσις ὁ πάντων. Καὶ ἡ μὲν κατὰ Δίδυμον γραφὴ πόσις ὁ πάντων φέρεται ἐν πᾶσι τοῖς χειρογράφοις, ἡ δὲ κατ' Ἀρίσταρχον πόσιν ἁπάντων ἐξ εἰκασίας ἡμετέρας. Ἡ γὰρ τοῦ Βρατισλαυιακοῦ σχολίου πόσιος πάντων ἐστὶν ἄμετρος, ὡς καὶ ἔμπροσθεν εἴρηται, ἵνα μηδὲν περὶ τῆς λογικῆς πλημμελείας εἴπωμεν. Ὅπως δὲ συμπληρωθῇ ἡ διόρθωσις τοῦ ὅλου χωρίου, ὡς δηλαδὴ ἀνεγίνωσκεν ὁ Ἀρίσταρχος (τῆς γὰρ τοῦ Διδύμου ἀναγνώσεως οὐ πάνυ τι μέλει ἡμῖν, ἀποδειχθείσης ἤδη ὡς μὴ Πινδαρικῆς), ἀναγκαῖον προσέτι διορθῶσαι καὶ τὰς τῇ λέξει Ῥέας ἐπιφερομένας φθοράς, ἃς μηνύει ὅπου κεῖνται οὐ μόνον ὁ νοῦς, ἀλλὰ καὶ τὸ μέτρον, ὡς καὶ ἔμπροσθεν εἴπομεν, τουτέστιν ἐν τῷ ὕπατον καὶ παῖς, ὧν ἡ διόρθωσις ῥᾷστά τε καὶ ἀσφαλέστατα γίγνεται ὅταν ἀντὶ μὲν τοῦ ὕπατον γραφῇ ὑπέρτατον, τὸ δὲ παρέλκον καὶ οὐδένα

ἔχον νοῦν παῖς περιγραφῇ. Τὸ δ' ὑπέρτατον ἀναγιγνώσκεται μὲν κατὰ πρῶτον ἐν τῷ Παρισίνῳ Γ χειρογράφῳ, ὅπερ ἀνάγεται εἰς τὰ ὑπὸ τοῦ Θωμᾶ Μαγίστρου διωρθωμένα, τῶν παλαιοτέρων καὶ βελτιόνων χειρογράφων ἐχόντων μετὰ τὸ Ῥέας τάδε « ὕπατον ἐχοίσας παῖς θρόνον », ἐν πᾶσι δὲ τοῖς μεταγενεστέροις τοῦ Παρισίνου Γ οὐ μόνον ἀντὶ τοῦ ὕπατον γράφεται ὑπέρτατον, ὑπομιμνήσκει δέ που καὶ ὁ Τρικλίνιος « οἱ γράφοντες ὕπατον ἀγνοοῦσι τὰ μέτρα », ἀλλὰ καὶ τὸ παῖς λείπει ἐκβληθέν. Ἡ δὲ γραφὴ ὑπέρτατον, ἥπερ μᾶλλον φαίνεται εἰς τὸν Θωμᾶν Μάγιστρον, ἧττον δ' εἰς τὸν Τρικλίνιον ἀνοιστέα, πάνυ εὔστοχός ἐστι, τό τε μέτρον διορθοῦσα καὶ καλὸν ἔχουσα νοῦν, χρῆται δὲ καὶ Σοφοκλῆς τῇ λέξει ἐν παραλλήλῳ τινὶ χωρίῳ τῆς Ἀντιγόνης στ. 338 κέ.

> θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
> ἄφθιτον, ἀκαμάταν ἀποτρύεται,

προσποιῶν αὐτῇ τῇ Γῇ, τῇ ὀρεστέρᾳ δῆλον ὅτι καὶ παμβώτιδι Γῇ, τῇ μητρὶ αὐτοῦ τοῦ Διός, ὡς καλεῖ ὁ Σοφοκλῆς ἐν Φιλοκτ. στ. 391 τὴν Ῥέαν ἢ Κυβέλην, τοῦ Πινδάρου προσάπτοντος αὐτὴν τῷ τῆς Ῥέας θρόνῳ, ὅπερ εἰκονικώτερον καὶ πλαστικώτερον.

Κατὰ τὰ εἰρημένα ἡ τοῦ Ἀριστάρχου γραφὴ τοῦ προκειμένου Πινδαρικοῦ χωρίου εὑρίσκεται ἔχουσα ὧδε·

> ὃν πατὴρ ἔχειν ἔνασ' ἑτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον
> πόσιν ἁπάντων Ῥέας ὑπέρτατον ἐχοίσας θρόνον.

Οὕτω δὲ δοκοῦμεν καὶ εἰς τὸ τέλος τῆς διατριβῆς ταύτης ἐξικέσθαι καὶ οὐδενὸς ἔτ' ἄλλου λόγου δεῖσθαι. Διὰ σμικρῶν γὰρ καὶ πιθανωτάτων μεταβολῶν τῆς παραδόσεως ἐξευρεθεῖσα ἡ Ἀριστάρχειος αὕτη γραφή, ὥστε μηδὲν ἔτι ἐν αὐτῇ τὸ πλημμελὲς ὑπολείπεσθαι, πάντα δὲ φαίνεσθαι εὖ καὶ καλῶς ἔχοντα καὶ Πινδαρικά, τήν τε φράσιν καὶ τὸν νοῦν καὶ τὰ μέτρα, οὐδαμῶς ἡμεῖς ἐνδοιάζομεν ὑπολαβεῖν ὡς τὴν αὐτὴν τῇ γνησίᾳ τοῦ Πινδάρου γραφῇ. Περιττὸν δὲ προσέτι ζητεῖν ποία τις ἦν ἡ τοῦ Διδύμου γραφὴ παντὸς τοῦ χωρίου, ὡς καὶ ἔμπροσθεν εἴπομεν ἀποδοκιμάζοντες τὴν ἐκδοχὴν αὐτοῦ καὶ διόρθωσιν. Καὶ ὅτι μὲν τὸν πρῶτον στίχον ἔγραψεν ὁ Δίδυμος ὥσπερ ὁ Ἀρίσταρχος, εἴπομεν ἤδη, ὅτι δὲ ἐν τῷ ἐπιφερομένῳ στίχῳ πλὴν τῆς διορθώσεως ἐν τῇ ἀρχῇ πόσις ὁ καὶ κατ' ἄλλα διέφερε τοῦ Ἀριστάρχου, μετά τινος λόγου εἰκάσειεν ἄν τις ἐκ τῶν γραφῶν τῶν ἀρίστων χειρογράφων καὶ ἐκ τῆς παραφράσεως

τοῦ χωρίου ἐν τῷ Βρατισλ. Α χειρογράφῳ τῆς ἀκολουθούσης τῇ τοῦ Διδύμου ἐκδοχῇ. Ἀλλὰ τούτου πιθανώτερον οἶμαι Δίδυμον ὡς ἐν τῷ προηγουμένῳ στίχῳ, οὕτω καὶ ἐν τῷ ἑπομένῳ τούτῳ, πλὴν τῆς ἐν ἀρχῇ διαφορᾶς, τὰ αὐτὰ τῷ Ἀριστάρχῳ γράφειν. Αἱ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἀρίστοις χειρογράφοις εὑρισκόμεναι φθοραί, οἷον μάλιστα τὸ γᾶς, τὸ ὕπατον καὶ τὸ παῖς, δοκοῦσιν ἡμῖν ἐν μεταγενεστέροις τοῦ Διδύμου χρόνοις γενέσθαι, εἴτε ἐξ ἀβλεψίας τῶν βιβλιογράφων εἴτε ἐκ μεταθέσεως γλωσσῶν εἰς τὸ ἔδαφος. Περὶ δὲ τοῦ αὐτῷ λέγομεν ὅτι οὕτω γέγραπται ἐν τοῖς ἀρίστοις χειρογράφοις, ἐν ὀλίγοις δὲ μεταγενεστέροις αὐτῷ. Καὶ δύναται μὲν ἡ δοτικὴ αὕτη συνάπτεσθαι πρὸς τὸ πατὴρ (= πατὴρ αὐτοῦ), ὅπως ὡσαύτως εὑρίσκεται ἐν ὑπερβατῷ σχήματι εἰρημένη (πατὴρ — αὐτῷ) καὶ ἐν Ὀλυμπ. α' στ. 57 ὥς γ' ἡμεῖς ἐκεῖ ἀκούομεν, δύναται δὲ καὶ πρὸς τὸ ἔχειν πάρεδρον ληφθῆναι, ὅτε ἴσως ἄμεινον δασύνεσθαι.

Β. ΕΙΣ ΣΟΦΟΚΛΕΑ

Οἰδ. Τ. στ. 16 κέ.

> Οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν
> πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γήρᾳ βαρεῖς
> ἱερεῖς, ἐγὼ μὲν Ζηνός, οἱ δ' ἐπ' ἠθέων
> λεκτοί.

Οὕτω γράφεται τὸ χωρίον τοῦτο ἐν τῷ ἀρίστῳ τῶν χειρογράφων τοῦ Σοφοκλέους (codex Laurentianus 32, 9 ἡ La). Χάριν δὲ μείζονος ἀκριβείας λέγομεν ὅτι ὑπὸ μὲν τῆς πρώτης χειρὸς γέγραπται ἐν τῷ κώδικι οἱ δεπ' ἠϊθέων, ὑπὸ δ' ἑτέρας οἱ δέ τ' ἠϊθέων (Πρβλ. G. Wolff, krit. Anhang). Σχόλια δ' εἰς τὸ χωρίον τοῦτο παλαιὰ τάδ' ἔχει ὁ αὐτὸς κῶδιξ.

« Στ. 17. πτέσθαι· ἀντὶ τοῦ βαδίσαι, ἡ δὲ μεταφορὰ ἀπὸ τῶν νεοττῶν. Τὸ δὲ σὺν γήρᾳ βαρεῖς· ἐφ' ἑαυτοῦ τῷ πληθυντικῷ ἐχρήσατο·

καὶ τὸ ἱερεῖς ὁμοίως. Στ. 19. λεκτοί· τὸ λεκτοὶ τάχα μὲν εἰς σύστασιν τῶν παίδων, τάχα δὲ καὶ δημοσίαν ἐκφαίνει τὴν ἐκπομπὴν ὡς ἐπιλεχθεῖσαν καὶ ἐπιπεμφθεῖσαν παρὰ τοῦ κοινοῦ. »

Ἡ παραδεδομένη ὅμως αὕτη γραφή, πολλὰ ἔχουσα τὰ δυσχερῆ, δεῖται διορθώσεως. Πολλοὶ δὲ καὶ ἀξιολογώτατοι νεώτεροι κριτικοὶ ἐπειράθησαν ἤδη διορθῶσαι, πάντες δ' ὅμως ἡστόχησαν, ἐξ οὐκ ὀρθῆς ὑποθέσεως ὁρμηθέντες. Καὶ γὰρ ὑπετίθεντο ὅτι δῆθεν ἐν τῷ χωρίῳ τούτῳ περὶ τριῶν διαφόρων ἡλικιῶν τῶν ἱκετευόντων λόγος ἐγίγνετο, πρώτης μὲν τῆς τῶν σμικροτάτων παίδων, οἵπερ δίκην νεοττῶν ἠδυνάτουν πτέσθαι, δευτέρας δὲ τῆς τῶν πρεσβυτῶν καὶ ἱερέων, τρίτης δὲ τῆς τῶν ἠϊθέων, παιδικῆς μὲν καὶ ταύτης οὔσης, μειζονος δ' ὅμως καὶ ἀκμαιοτέρας. Καὶ οἱ παλαιοὶ δὲ σχολιασταί, ὅσον γ' εἰκάσαι ἐκ τοῦ πρώτου ἐνταῦθα παλαιοῦ σχολίου εἰς τὸ πτέσθαι τρεῖς διέκρινον ἡλικίας τὰς εἰρημένας, ὅθεν τεκμαίροιτ' ἄν τις ὅτι καὶ οὗτοι τὴν παραδεδομένην ἀνεγίνωσκον ἐνταῦθα γραφήν, οὐχὶ δὲ καὶ τὴν γνησίαν Σοφόκλειον, ἥπερ ὑπέκειτο ἡ διάκρισις δύο ἡλικιῶν τῆς τοῦ ἱερέως πρεσβυτικῆς καὶ τῆς τῶν ἠϊθέων παιδικῆς, ὡς αὐτίκα δειξομεν τὴν γνώμην ἡμῶν ταύτην ἀληθεστέραν ἐξ αὐτοῦ τοῦ δράματος. Πρῶτον μὲν γὰρ αὐτὸς ὁ προσφωνῶν τὸν Οἰδίποδα ἱερεύς, ὁ τοῦ Διὸς δῆλον ὅτι ἱερεύς, κατωτέρω (στ. 31—32) σαφῶς δύο μόνον διακρίνει τῶν ἱκετευόντων ἡλικίας, τήν τε ἑαυτοῦ πρεσβυτικὴν (ἐγὼ) καὶ τὴν παιδικὴν (οἵδε παῖδες). Ὡσαύτως δὲ καὶ ὁ Οἰδίπους πρότερον (στ. 9—10) δύο διακρίνει ἡλικίας. Καὶ πάλιν δὲ ἐν τῷ τέλει τοῦ προλόγου τοῦ δράματος, ὅτε ὁ ἱερεὺς τοῦ Διὸς κελεύει τοὺς παῖδας ἀνίστασθαι, ἵν' ἐντεῦθεν πάντες ἀπίωσι τυχόντες ὧν χάριν ἦλθον, οὐδεὶς λόγος γίνεται περὶ τρίτης τινὸς ἡλικίας πλὴν τῆς τοῦ ἱερέως καὶ τῆς παιδικῆς. Οὕτως οὖν ὁμοφώνως ὑπὸ πάντων τῶν ἄλλων χωρίων μαρτυροῦνται δύο μόνον ἡλικίαι. Ἡ δὲ διαφωνία τοῦ προκειμένου οὐ μόνον πλὴν ἄλλων λόγων βοᾷ ὅτι ἐγένετο ἐκ τῆς φθορᾶς τῆς γνησίας τοῦ ποιητοῦ γραφῆς, ἀλλ' ἅμα ὑποδείκνυσι καὶ τὴν μόνην ἀληθῆ ὁδόν, ἣν βαίνων ὁ διορθωτὴς δύναιτ' ἂν ἐπανορθῶσαι τὴν γνησίαν ἀσφαλέστερον. Καὶ ἡμεῖς τὴν ὁδὸν ταύτην βαίνοντες καὶ τὴν ἀποκατάστασιν τῶν δύο ἡλικιῶν ὡς ἀρχὴν ὑποτιθέμενοι τῇ διορθώσει, ἄγε εἴπωμεν τί ἡμεῖς εὕρομεν ὡς πιθανώτατον εἰς τὴν ἴασιν τοῦ νοσοῦντος τούτου χωρίου. Καὶ πρῶτον μὲν ἀνάγκη μεταβάλλειν τὸ πρῶτον οἱ δὲ εἰς οἷα, ὅπως ἅπας ὁ λόγος ἀπὸ τοῦ οἱ μὲν— Ζηνὸς προσαρμοσθῇ πρὸς μίαν ἡλικίαν τὴν πρεσβυτικήν, ἢ συντομώτερον τὴν τοῦ γέροντος ἱερέως τοῦ Διός, ἥπερ διὰ τῆς ἀρχαιοτάτης φθορᾶς τοῦ οἷα εἰς οἰδ (ΟΙΑ=ΟΙΔ) ἀπεσχίσθη οὐκ ὀρθῶς εἰς δύο ἀποσχίδας, ὅθεν ἔπειτα ἐγεννήθησαν καὶ ἄλλαι τοῦ χωρίου φθοραί. Τῇ εὐχερεστάτῃ δὲ καὶ πιθανωτάτῃ ταύτῃ διορθώσει οὐδαμῶς μάχεται οὔτε τὸ πτέσθαι οὔτε τὸ οὐδέπω. Καὶ τὸ μὲν πτέσθαι οὐδὲν ἔχει τὸ παράλογον καὶ ἀσυμβίβαστον τῇ πρεσβυτικῇ ἡλικίᾳ, ὅταν ἐκφέρηται ἀρνητικῶς, ὅπως ἐν τῷ χωρίῳ τούτῳ ἐκφέρεται μετὰ τοῦ οὐδέπω, ἐὰν μόνον τὸ οὐδέπω ληφθῇ ὀρθῶς ἀντὶ δηλαδὴ τοῦ οὐδαμῶς ἤτοι κατ' οὐδένα τρόπον. Καὶ γὰρ οἱ παλαιοὶ διττῶς ἐχρῶντο τῷ οὔπω καὶ οὐδέπω, συνηθέστερον μὲν λαμβάνοντες αὐτὰ ἀντὶ τῶν Λατινικῶν nondum καὶ necdum καὶ τοῦ Γερμανικοῦ noch nicht, ὡς ἀντίθετον δ' αὐτοῦ τὸ οὐκέτι = Λατιν. non amplius, jam non, Γερμ. nicht mehr, μεταξὺ δ' ἀμφοτέρων ἐπὶ τῆς παρούσης κρισίμου καὶ καιρίας στιγμῆς τὸ ἤδη, οἷον ὅτε ἔλεγον οὔπω καιρὸς — ἤδη καιρὸς — οὐκέτι καιρός. Σπανιώτερον δὲ ἐπὶ τῆς σημασίας, ἧς χρῆσις γίνεται ἐν τῷ ἐνεστῶτι χωρίῳ, ἀντὶ δηλαδὴ τοῦ οὐδέν τι ἢ οὐδαμῶς. Ἡ χρῆσις δ' αὕτη εὑρίσκεται συχνοτέρα μὲν παρ' Ὁμήρῳ, οἷον Ἰλ. 3,306 « οὔπω τλήσομαι ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὁρᾶσθαι μαρνάμενον φίλον υἱόν ». 12,270 « οὔπω πάντες ὁμοῖοι ἀνέρες ἐν πολέμῳ ». Ὀδ. 9,102 « μήπω τις λωτοῖο φαγὼν νόστοιο λάθηται ». Παρὰ τοῦ Ὁμήρου δὲ παρέλαβον ἄλλοι τῶν ποιητῶν καὶ οἱ τραγικοί, οἷον ὁ μὲν Σοφοκλῆς πλὴν τοῦ χωρίου τούτου καὶ τοῦ ἐν στ. 105 τοῦ αὐτοῦ δράματος χρῆται καὶ ἐν Ἡλ. 403 « οὐ δῆτα· μήπω νοῦ τοσόνδ' εἴην κενή ». Αἰσχύλος δὲ Ἀγαμ. 296 « λαμπὰς δ' οὐδέπω μαυρουμένη ». Εὐριπ. δὲ Μηδ. 365 « μὴ δοκῆτέ πω ». Εἶτα δὲ καὶ ἐν τῷ πεζῷ λόγῳ, οἷον παρὰ Θουκυδίδῃ 2, 12, 3, « οὐδέν πω ἐνδώσουσιν » = οὐδὲν (κατ' οὐδένα τρόπον) ἐνδώσουσι. (Πρβλ. καὶ 2, 12, 1 « εἴ τι ἄρα μᾶλλον ἐνδοῖεν » καὶ 2, 18, 3 « ἐνδώσειν τι »).

Ἤδη μεταβαίνομεν εἰς ἄλλην φθορὰν κειμένην ἐν τῇ φράσει « ἱερεῖς, ἐγὼ μὲν Ζηνός ». Τοῦ μὲν ἱερεῖς ἤδη ὁ Brunck μετέβαλε τὸν τύπον γράψας ἱερῆς, ἀποδεξάμενοι δὲ ἠκολούθησαν καὶ ἄλλοι νεώτεροι ἐκδόται[1]. Οὐσιωδέστερον δὲ ραίνεται βεβλαμμένα τὰ ἐπιφερόμενα « ἐγὼ μὲν Ζηνός », οἷς οὐδαμῶς συμφωνεῖ ἡ ἐπιφερομένη ἀντίθεσις, ἐν ᾗ γίνεται λόγος οὐχὶ περὶ ἄλλου τινὸς ἱερέως, οἷον περιμένει τις ὡς ἀνταποδικὸν τοῦ ἐγὼ μὲν Διός, ἀλλὰ περὶ τῆς παιδικῆς ἡλικίας ἀντιτιθεμένης οὐχὶ τῷ ἐγὼ μὲν Ζηνός, ἀλλ' ὅλῳ τῷ προηγουμένῳ λόγῳ ἀπὸ τοῦ « οἱ μὲν οὐδέπω — Ζηνός ». Ἐπειδὴ δὲ τὰ ἐπιφερόμενα μάχεται μὲν τοῖς ἀμέσως προηγουμένοις, τῷ ὅλῳ μέντοι προηγουμένῳ λόγῳ καλῶς ἔχει ἀντιτιθέμενα, ἐκ τούτων μᾶλλον ὑπολεπτέον τὰ ἀμέσως προηγούμενα ὡς ἐφθαρμένα,

[1] Ἀκριβέστερον δὲ λέγει ὁ Wolff ἐν Krit. Anh. ὅτι ἐν τῷ κώδικι La πανταχοῦ ὁ τοιοῦτος τύπος γράφεται διὰ τοῦ η· οἷον βραβῆς (Ἡλ. 1107-1442), βασιλῆς (Αἴ. 189 καὶ ἐν 959 τοὐλάχιστον βασιλῆες). Μόνον δὲ ἐν Αἴ. 863 Τροφεῖς.

οὐχὶ δὲ τὰ περὶ τῶν ἠϊθέων λεγόμενα, καὶ πιθανώτατα γραπτέον « ἱερῆς δέ γ' ἐσμὲν Ζηνός ».

Ἐφεξῆς δὲ οὐ πάνυ εὐχερὲς ἂν εἴη κρῖναι ποτέρα τῶν παραδεδομένων γραφῶν προτιμητέα ἐστίν. Ἀμφότεραι γὰρ καλὸν ἔχουσι νοῦν. Τὸ μὲν ἔπ' λαμβανόμενον ἐπιρρηματικῶς ἀντὶ τοῦ ἔπειτα, ἐπὶ τούτοις, τουτέστι μετὰ τὸν γέροντα ἱερέα τοῦ Διὸς οὗτοι οἱ λεκτοὶ ἠΐθεοι. Τοιαύτη δὲ τοῦ ἐπὶ χρῆσις οὐ μόνον παρ' Ὁμήρῳ συχνή ἐστιν, ἀλλὰ καὶ παρ' ἄλλοις ποιηταῖς, καὶ δὴ καὶ παρὰ τοῖς τραγικοῖς ἐνίοτε, οἷον ἐν μὲν τῷ δράματι τούτῳ προσέτι ἐν στ. 182, ἐν δ' Ἀντιγ. στ. 139. 789 καὶ 134 ἀντίτυπεῖ δ' ἐπὶ γᾶ, ὡς ἡμεῖς ἐγράψαμεν.

Ὡσαύτως δὲ καλὸν ἔχει νοῦν καὶ τὸ ἔτι, συναπτόμενον πρὸς τὸ ἠθέων λεκτοί, τουτέστιν οὔπω γερόντων. Τούτων οὕτως ἐχόντων, τὸ ζήτημα τοῦτο λυτέον μᾶλλον ἐκ τούτου ὅτι ἐν τῷ κώδικι ὑπὸ τῆς πρώτης χειρὸς γέγραπται, ὡς προείπομεν, ἐπ', ὕστερον δὲ ἔτ', προσέτι δὲ ὑπὲρ τοῦ ἐπ ὡς ἀρχαιοτέρας γραφῆς μαρτυρεῖ καὶ τὸ παλαιὸν ἐνταῦθα σχόλιον, ὅπερ ἀρχόμενοι τοῦ λόγου ἐμνημονεύσαμεν, ἐν ᾧ ὁ γράψας αὐτὸ σχολιαστὴς λαμβάνων τὸ ἐπὶ πρὸς τὸ λεκτοὶ τουτέστιν ἐπίλεκτοι, ἐξηγεῖται ὧδε « τάχα δὲ καὶ δημοσίαν ἐκφαίνει τὴν ἐκπομπὴν ὡς ἐπιλεχθεῖσαν καὶ ἐπιπεμφθεῖσαν παρὰ τοῦ κοινοῦ ». Ἐπειδὴ δὲ ὁ γράψας τὴν παρατήρησιν ταύτην σχολιαστὴς ἦν ὡς εἰκὸς πολλῷ παλαιότερος τοῦ κώδικος La, ἄρα καὶ ἐντεῦθεν ἡ γραφὴ ἐπ' ἐλέγχεται πολλῷ ἀρχαιοτέρα τῆς νεωτέρας ἔτ', ἥπερ ἐστὶ καὶ κοινὴ γραφὴ ἐν τοῖς μεταγενεστέροις τοῦ La χειρογράφοις.

Ὡς ἥδιστον δ' ἀκροτελεύτιον τῶν περὶ τῆς διορθώσεως τοῦ χωρίου τούτου τοῦ Σοφοκλέους λόγων οὐδὲν ἄλλο ὑπολείπεται λέγειν εἰ μὴ αὐτὴν τὴν ἐξευρεθεῖσαν γραφὴν παντὸς ῥύπου καθαρὰν ἀναγράφειν, δηλονότι ὧδε·

> Οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν
> πτέσθαι σθένοντες οἷα σὺν γήρᾳ βαρεῖς,
> ἱερῆς δὲ γ' ἐσμὲν Ζηνός, οἱ δ' ἐπ' ἠθέων
> λεκτοί.

Οἰδ. Τ. στ. 328-329.

ΤΕΙΡ. Πάντες γὰρ οὐ φρονεῖτ'· ἐγὼ δ' οὐ μήποτε
τἄμ' ὡς ἂν εἴπω, μὴ τὰ σ' ἐκφήνω κακά.

Αὕτη ἐστὶν ἡ παραδεδομένη γραφή. Ὁ δὲ παλαιὸς σχολιαστὴς ἐξηγεῖται ὧδε· « οὐκ ἐκφανῶ τὰ ἐμὰ ἔπη, ἵνα μὴ τὰ σὰ εἴπω κακά ». Ἐκ τούτου δέ, ὅτι ἐναλλάσσει τὸ εἴπω καὶ ἐκφήνω, οὐδεμία ἀνάγκη ὑπολαβεῖν ὅτι ἄλλην ἀνεγίνωσκε γραφὴν εἴτε ὅτι ἄλλως συνέταττε τὰ λεγόμενα, οἷον ὧδε· « ἐγὼ δ' οὐ μήποτε τἄμ', ὡς ἂν εἴπω μὴ τὰ σ', ἐκφήνω κακά », ὡς ὑπέλαβεν ὁ Hermann καὶ Dindorf. Ἀλλ' ὅμως ἡ παραδεδομένη γραφὴ δυσπαραμύθητος οὖσα, ὁπωσδήποτ' ἂν ἑρμηνευθῇ, μᾶλλον φαίνεται οὐχ ὑγιὴς οὖσα, ἀλλ' ἐφθαρμένη. Καὶ πλεῖστοι μὲν τῶν κριτικῶν ἐπειράθησαν διορθῶσαι, ἐνταῦθα μέντοι μνημονεύομεν μόνας τὰς ἀξιολογωτάτας αὐτῶν, ὅπως λάβῃ τις ἔννοιάν τινα καθ' ὅλου. Καὶ δὴ ὁ μὲν G. Wolff ἀντὶ τοῦ ὡς ἂν εἴκασεν ὄψαν' παραβάλλων Αἰσχ. Χοηφ. 535 καὶ Ἡσύχιον « ὄψανον· ὄψις, φωνή ». Ὁ δὲ K. Fr. Hermann τὰ μάσσον' εἴπω. Ὁ δὲ Nauck ἔνωγας εἴπω. Ὁ δὲ Arndt τἄλλων ἀνείπω. Ὁ δὲ Hartung τὰ θέσφατ' εἴπω. Ὁ δὲ Blaydes τἄμ' (ἢ τάδ') ἐξανείπω ἢ τὸν χρησμὸν εἴπω. Ὁ δὲ Campbell εἴπω τάδ', ὡς ἂν μὴ τὰ σ' ἐκφήνω κακά. Καὶ ὅτι μὲν ἡ φθορὰ τοῦ προκειμένου χωρίου πιθανώτατα κεῖται ἐν τοῖς τἄμ' ὡς ἂν αἰσθάνεται πᾶς τις ἀφ' ἑαυτοῦ, ὡς μαρτυροῦσι καὶ οἱ πολλοὶ τῶν κριτικῶν τῶν πειραθέντων διορθῶσαι ὁμολογοῦντες ἀλλήλοις. Οὐδεμία μέντοι τῶν διορθώσεων τούτων ἐκρίθη ὡς λύσασα τὸ ζήτημα. Ἡμῖν δὲ πρὸ πολλῶν ἐτῶν ἐπῆλθε διόρθωσίς τις τοῦ χωρίου τούτου καὶ νῦν ἔτι δοκοῦσα πολλῷ πιθανωτέρα πάσης ἄλλης ἄλλου τινὸς κριτικοῦ ἐμοί γε γνωστῆς καὶ ἀξία συμπεριληφθῆναι τοῖς διορθωτικοῖς τούτοις. Καὶ ποῦ μὲν κεῖται ἡ φθορά, εἴπομεν ἤδη. Ἐνταῦθα δὲ παντὸς ἄλλου μᾶλλον ποθεῖ τις ὡς ἐκ τῆς συνεχείας τοῦ λόγου λέξιν τινὰ τὴν μαντείαν ἢ τὰ μαντεῖα τοῦ θεοῦ δηλοῦσαν, τοιούτων δὲ πολλὴν τὴν ἀφθονίαν ἐν τῷ δράματι τούτῳ εὑρίσκομεν. Καὶ δὴ πρώτην μὲν αὐτὴν τὴν κυριωτάτην, οἷον στ. 406 τὰ τοῦ θεοῦ μαντεῖα καὶ στ. 149 Φοῖβος δ' ὁ πέμψας τάσδε μαντείας ἅμα σωτὴρ θ' ἵκοιτο καὶ νόσου παυστήριος. Ἄλλαι δέ εἰσιν αἵδε· ἡ φάτις στ. 323 τήνδ' ἀποστερῶν φάτιν. 151 ὦ Διὸς ἀδυεπὲς φάτι. Εἶτα φήμη· στ. 86 σὲ τίν' ἡμῖν ἥκεις τοῦ θεοῦ φήμην φέρων, πρβλ. καὶ 158 ἄμβροτε Φάμα. Ἔπειτα δὲ ἔπος· στ. 89 ἔστι δὲ ποῖον τοῦπος, στ. 290 παλαιὰ ἔπη. Ὡσαύτως λόγος· στ. 359. Τοιαύτην δὲ εὑρίσκομεν ἡμεῖς ὑπολανθάνουσαν ἐν ταῖς ἐκφανέστατα ἡμαρτημέναις καὶ οὐδένα ἐνταῦθα νοῦν ἐχούσαις δύο συλλαβαῖς ὡς ἄν, τουτέστι τὴν ὅσσαν. Ἡ λέξις αὕτη οὐχ εὑρίσκεται μὲν ἀλλαχοῦ παρὰ Σοφοκλεῖ, ἀλλ' ὅμως ἡ συνώνυμος αὐτῆς φήμη καὶ Φάμα στ. 86 καὶ 158, ὡς καὶ πρὸ μικροῦ εἴπομεν. Εὑρίσκεται ὅμως παρ' Ὁμήρῳ καὶ ἄλλοις· ἐν Ἰλ. Β', 93 μετὰ δέ σφισιν ὄσσα δεδήει ὀτρύνουσ' ἰέναι, Διὸς ἄγγελος. Ὀδυσ. Α', 281 ἔρχεο πευσόμενος πατρὸς δὴν οἰχομένοιο, ἤν τίς τοι εἴπῃσι βροτῶν ἢ ὄσσαν ἀκούσῃς ἐκ Διός, ἥ τε μάλιστα φέρει κλέος

ἀνθρώποισιν (Πρβλ. Ὀδ. Β′, 215). Πινδάρ. Ὀλυμ. Ϛ′, 62 ἀντεφθέγξατο δ' ἀρτιεπὴς πατρία ὄσσα. Ἐνταῦθα ἡ ὄσσα ἐπὶ μαντείας. Προσέτι καὶ παρὰ Πλάτωνι Νόμ. σελ. 800 κακὴν ὄτταν. Ἐνταῦθα ἐπὶ οἰωνοῦ κακοῦ, ἐλέγετο μέντοι ὑπὸ τῶν παλαιῶν καὶ ἐπὶ ἀγαθῆς ὄττης. Ἀρχῆθεν δὲ ἡ λέξις αὕτη ἐσήμαινε τὴν φωνήν, ὡς μαρτυρεῖ καὶ ἡ συγγενὴς Λατινικὴ vox καὶ ὁμοία τις Ἰνδική. — Ἐὰν δὲ μετὰ τῆς ἐλαφροτάτης καὶ πιθανωτάτης ταύτης διορθώσεως μεταβάλωμεν ἐτι ἐξ ἀνάγκης καὶ κατὰ τὸ εἰκὸς τὸ μηδένα ἤδη ἔχον νοῦν τἄμ' εἰς τὴν ἥ καὶ τήνδ' (πρβλ. στ. 323), οὐδέν ἔτι ὑπολείπεται δυσπαραμύθητον ἐν τῷ προκειμένῳ χωρίῳ.

Δημήτριος ΣΕΜΙΤΕΛΟΣ.

ΕΙΣ ΕΡΡΙΚΟΝ ΟΥΕΙΛΙΟΝ

Ἀνδρῶν μὲν πυρόεσσα φάλαγξ πολέων τε καὶ ἐσθλῶν
καὶ σοὶ γραμματικόν στῆσε τροπαῖον, ἄναξ,
εὐκλεὲς Ἑλλήνων σεμνῷ πατρὶ γαλλικοφώνων
τέχνης μνῆμα διδοῦσ', ἠδὲ γέρας φιλίης·
νῦν δὲ ψιλὸς ἐών, καὶ ἐν ἀνδράσι χαλκοκορυσταῖς,
οὐ πάνοπλον τιμὴν, ψιλά τε δῶρα φέρω.
Καί νύ κε γραμματικῶν τις ἐμοὶ τάδε τερπικεραύνων
μέμφηται, μῦθον φθεγξάμενος δύσεριν·
« Τίς δ' ὅδε Γυιήτοιο τόκους πάλιν, ἢ Στεφάνοιο,
Θρήκηθεν καταβὰς, ὠγυγίους ἀνάγει;
Ἦ ναίει μάλ' ἄνευθεν ἀπ' Ἄστεος, οὐδὲ πρὸς αὐτὸν
ἀρτιφαοῦς αὐγὴ κίδναται ἠελίου.
Φιλόλογον δ' ὕμνει· πῶς δ' αὐτό τόδ' ἔν γ' ἐλεγείοις
οὔνομα φιλόλογον κείσεται οὐκ ἀμέτρως;
Εἶτα τίνος τέχνην ὑποκρίνεται; οὐχὶ ποιητῶν·
ναὶ μὲν Ὀδυσσῆος γ'· « οὖτις » ὃδ' ἐστὶν ἀνήρ ».
Ἀλλά σὺ δή μ' ἐλέαιρ'· ἐρέω δέ τοι ὥς ποτ' ἀπέστην
ἐξ ἁγίου τεμένους οὐδ' ἀέκητι θεοῦ.
Οὐ γὰρ ἀεί γ' ἡμῖν ἑλληνικὸν οἶνον ἔχευας
πέπλους καὶ χλαμύδας φάρεα τ' ἀμφιέσας·
οὐδ' ἔμελεν μέλιτός ποθ' Ὑμησσίου, ἠὲ μελισσῶν
αἰὲν, ὁσῶν βόμβῳ Ἑλλὰς ὅλη βρομέει.
Καί σε θεὸς δέδαέν ποτε βάρβαρος, ἡνίκ' ἔλαμψας

δαιδαλέην λέξεων σύνθεσιν ἐξετάσας,
ῥωμαϊκῆς δ' αὐδῆς διελὼν φώνημα, Λατίνων
οὐνομάτων ψυχὰς ἥλασας ἐξ Ἀίδεω.
Τοὔνεκά μ' οἶστρος ἄγεν, πάντες δέ τε πειθόμεθ' οἴστρῳ,
ἐκ σέθεν, ὀτρύνων Ἑλλάδος ἐξιέναι.
Καί σοι ἀπαιτηθεὶς τίνειν ἐπιεικέ' ἄποινα,
τεύχεσί μ' ἐκτοπίοις ἦλθον ὁπλισσάμενος·
ῥωμαϊκὰς κνημῖδας ἔχων καὶ γαλλικὸν ἔγχος
χερσὶν ἐλών, τιμὴν βαρβαρικὴν ἔφερον·
δαίμων δ' αὖ μ' ἐκέλευσε τὸ δὴ πρέπον ἔνδοθι νεύσας
ἐκστάνθ' Ἑσπερίης Ἑλλάδα γαῖαν ἔχειν.
Τὶς δὲ τραφεὶς ὑπὸ σεῖο, λέγοι ποτ' ἂν Ἑλλάδι χαίρειν
οὐκ ἀσεβῶν; Πολλοὶ ῥήματά γ' ἀμβρόσια
ἠδὲ θεοπλάστων ἐπέων ἄσβεστον ἀοιδὴν
οὔασι δεξάμενοι κἀγκατέθεντο φρεσίν.
Καὶ γὰρ ἐπιστήμην ἡμῖν εὔπεπτον ἔδωκας
εὐμενέων, ῥίζας τ' ἐγκεράσας μέλιτι·
σμερδάλεος δ' οὔ πως ἐφάνης δειλοῖσι βροτοῖσιν,
ἀλλά σοι εὐνομέων πᾶς τις ἑταῖρος ἔφυ·
εὖτε γὰρ ἄλλ' ἔλαβες θεόθεν δωρήματα, μούνη
γραμματικῶν ἀρετῶν ᾤχετο δυσκολίη.
Τῷ μή μοι νεμέσησ, ὅτι σοί γ' ὤκνησ' ἀναθεῖναι
ἀντ' ἐπέων τε λόγους, μετρικά τ' ἀντὶ μέτρων,
οὐχ ἑλληνογράφων, ἀλλ' ἁμφαδὸν ἑλληνίζων·
ἦ ῥα φιλελλήνων γ', ὦ πάτερ, ἐγγράφομαι;
Νῦν δὲ σύ μ', ἣ θέμις ἐστὶ, κακὸν θεματουργὸν ἀναγνοὺς
στίγμασι, καὶ γραμμαῖς ποικίλον ἀνδροφόνοις,
σᾶς τε κεραυνοφόρους διέσεις ἀμαχητὶ πύκασσον,
ὅσσα τε μουσομανῶν πήματ' ἔτευξεν Ἄρης·
ἀλλὰ σὺ μή μ' ἀτεθῇς γ' ἐν σοῖσι φίλοισιν ἐόντα,
μήδε κακῶς ὀβελὸν πῆξον ἐμῇ κραδίῃ.
Ἴσθι δέ σοι μακάρων πολλοὺς δαφνηφορέοντας
ὦ πάτερ, Ἠλυσίῃ σήμερον ἐν θαλίῃ.
Καὶ μὴν κἦρι γέγηθε μέγ' Αἰσχύλος, ᾧ ποτ' ἀκέσσω
ῥυθμῶν τ' ἀρρύθμων πῆμα, λόγων τ' ἀλόγων·

χαλκοπαγεῖ δ' ὕμνῳ καὶ ῥήμασιν αὐτοπρέμνοις
αἰνεῖ σ' εὐεργέων, ὀρρύοεν γελάσας.
Ἐμπαθέος δε φρὴν Εὐριπίδου ἡδὺν ἔπαινον
ἀντιθροεῖ, περὶ σῆς λεπτολογοῦσ' ἀρετῆς·
ἄμφω γὰρ συνέηκας ὁμόφρονα θέσθαι ἀγῶνα
πρῶτος· ἔχει δὲ νέον θάμβος Ἀριστοφάνη.
Καί σε πανηγυρίσας καλέει σωτῆρ' Ὑπερείδης,
μυθιδίῳ τ' αἰνεῖ Βάβριος ἀρτιτόκῳ.
Βροντᾷ δὲ ψυχὴ Δημοσθένεος πολυνίκου,
σφόδρα τ' Ἀθηναίους πείθει ἀριστοδίκους
πράξαντας τὰ δέοντα, πολιτείην σοι ὑπάσσαι,
οὐδ' ἀνομῶν χρύσεον χειροτονεῖ στέφανον.
Σοὶ δ' ἑτάρους ἀγορήνδε καλεσσάμενος φιλαδέλφων
ἄρχει Ἀρίσταρχος γραμματικοῖσι λόγων.
Ἀλλ' εἰ καί σε πρόπαντες ἐπευφημοῦσιν Ἀχαιοὶ,
μή σε λάθοι ζώντων δωροφοροῦσα χάρις.
Μνήσασθαι δ' ἡμῶν κέλομαί σε μάλ', οἵπερ ἔχοντες
Σηκοανῶν γαῖαν, μητρόπολίν τε μικρήν,
ὡς σὺ πάλαι, φιλοχωρέομεν, μὴ δῆτα γένηται
μικροτέρη· καί σοι πολλὰ χαριζόμεθα,
οἱ μὲν συγκαθίσαντες ὁμόθρονοι, οἱ δ' ὑπὸ σεῖο
ἐντέχνου σοφίης σπέρματα δεξάμενοι·
σῶν δὲ καλῶν ἔργων εὖ μνήμονες αἰὲν ἐόντες
σῆς τε φιλοφροσύνης ἀθρόοι εὐχόμεθα
Ζηνὶ γραμματικῷ, κριτικῷ δὲ καὶ Ἀπόλλωνι,
εἴ ποτέ οἱ τέμενος ῥανίσι καὶ σφαγίοις
ἥγνισας, ἡμέτερον τόδ' ἐπικρῆναι ἐέλδωρ·
ἄλλα τέ σοι δοῦναι χρήσθ', ὅσαπερ ποθέεις,
ζῆν δ' ἔτ' ἐπηετανὸν θαλερὸν βίον, ἐν τεκέεσσι
τίμιον, ἔν τε πόλει τῆλέ τ' ἐπ' ἀλλοδαποῖς·
στάντα δ' ἐνὶ προμάχοισι, γέροντά περ, ἔργα τελέσσαι
μουσικὰ, τέρπεσθαί τ' εὖ μετέοντα Σοφοῖς.
Ἀνδρὶ γὰρ εὐμούσῳ τόγε δὴ λῷστον καὶ ἄριστον,
θνητοῖς τ', οὐ παύροις τ' Ἀθανάτοισι φίλῳ,
πυκνὰ πολυστέφανον καταβήμεναι ἐς Πρυτανεῖον

ἀστείου ποταμοῦ κείμενον ἀμφὶ ῥοάς,
ἔνθα περ εὔπυργόν τε πάλαι θεὸς ἔκτισε νηὸν,
καὶ τέγος ἵδρυσεν στρογγύλον ὑψιφαές,
χἠ Σοφίη πολύμορφος ἄγει χορὸν ἀττικὸν ἀνδρῶν
πᾶσί τ' ἀριστότοκον κἀκχέει ἠνορέην.

L. Vernier.

DE VERSU PHALÆCEO

Nihil docebo novi, commendabo tantum unice antiquam doctrinam atque Græcorum poetarum usum Græcorum grammaticorum rationibus explicabo. Verum tamen res novas facessere plerisque videbor, atque prius me intellexisse fateor vera esse ea quæ infra proposita sunt, quam grammaticorum auctoritate eadem defendi animadverterem. Tantis ars metrica Græcorum oppressa est tenebris, tantopere luci veteris doctrinæ fallax novorum placitorum et fatuus ignis officit. Itaque festæ occasioni ne ipse quidem crederem convenire quæ ingrata plerisque atque invisa fore haud ignorarem, nisi principi in litteris Græcis viro consecrarentur, qui dum Philodami Scarphensis hymnum edit graviter simul et suaviter nuper professus est novicium logaœdorum commentum numquam sibi probatum esse. Qui pæne solus ab hac insania, quæ etiam nunc per orbem terrarum bacchatur, sibi cavit, audaciam meam non oderit: audeo enim rursus, ut sæpe ausus sum, præ sinceris veterum testimoniis superba noviciæ doctrinæ imperia contemnere.

Quid est Phalæceus hendecasyllabus? pentapodia logaœdica, respondent. Quid Sapphicus, quid Alcaicus hendecasyllabus? idem respondetur. Ergo tres sunt ejusdem versus species? atqui numquam inter se permutantur. Ergo parum dixit ambitiosa illa sapientia. Sed mittamus istos logaœdos nuper inventos, quos sidera sublimi vertice ferire non mirum est, cum solidam terram nullo pede calcent, quamvis nimis multos habeant, bisyllabos. Itaque celeriter a procellis eo deferentur ubi cyclicus dactylus jam est et nomus Terpandreus, ubi mures ferrum rodunt et βοῦν κολλύβου πιπρήσκουσιν.

Sed logaœdicus jam ab Hermmano (*El. doctr. Metr.*, 567) dictus est Phalæceus, nec tamen meliore jure. Qui eos spectabat logaœdi-

cos quos veteres metrici solos norunt. Cum quibus Phalæceo nulla contingere potest necessitudo, quandoquidem omnes longiori aut dactylorum aut anapæstorum seriei trochæos paucos subiciunt. Nam Hephaestio Alcaicum decasyllabum, Praxilleum, Archebuleum logaœdicos vocat (cap. VII et VIII), Archilochium illum, qui revera e tetrametro dactylico et ithyphallico constat, addit Sacerdos (p. 544). Ceterum λογαοιδικὸς tam inscite formatum vocabulum est, ut ei demum conveniat ætati quæ etiam ἐπαοιδή rursus pro ἐπωιδή dicebat, quod frequens est in christianis aliisque plebeis litteris; atque cantum cum dactylis, orationem cum trochæis conjungere tam absurdum est, ut ignobilis quidam metricus non ante primum post Christum sæculum ad paucos et a natura dissimillimos versus explicandos logaœdicorum nomen excogitasse censendus sit. Quod nobis nulli omnino usui est.

Eodem fere tempore a metrico inventus est antispastus; cujus inventi ne ego quidem patrocinium suscipio, quamvis multo honorificentius de inventore sentio quam de plerisque eorum, qui hunc despicere solent. Itaque abicienda Hephaestionis ratio est, qui Phalæceum trimetrum antispasticum dicit (cap. x), allatis duobus Cratini versibus. Hephaestionem qui exscribunt metrici omnino neglegendi sunt; at scitu dignum, fuisse qui ab hac ratione profectus hendecasyllabos hujus formæ componeret -∪-∪ | ∪˘∪- | ∪--, semper a trochæo incipientes. Quem haud accurate diceres Sapphicos cum Phalæceis permiscere hendecasyllabos. Docti hujus poetæ, non solum Catulli et Horatii lectione, sed etiam Græca theologia imbuti, carmen in Priapum in Buecheleri Anthologia latina 1504 est.

Quo tempore inter Germanos antiquorum numerorum imitatio florebat, Sapphici et Phalæcei hendecasyllabi haud raro permutati sunt, velut Matthissonis, ignobilis poetæ, carmen est divina musica consecratum, quod tres Phalæceos Adonio concludit. Quod ille haud absurde fecit, nam in Germanica metrica ejusdem versus species sunt illæ pentapodiæ. Quid enim aliud novella ista metrica effecit quam ut novellam musicam Germanorumque metricam Græcis obtruderet?

Cæsius Bassus, a cujus auctoritate in hoc capite metrici latini pendent, septem adeo Phalæcei divisiones diligentissime persecutus est (p. 258 Keil.), ut ostenderet, cum quot metris ei quædam necessitudo contingeret: quod ad eam rationem fit. quæ adiciendo

detrahendo concinnando omnes versus quotquot fuerunt aut esse possunt ad hexametrum dactylicum trimetrumque iambicum refert. Quam hodie nemo comprobabit, quanquam philosopho indignam esse nego; nam philosophus fuit Heraclides Ponticus, qui vel duos illos primarios versus ex una stirpe progerminasse docebat, simili via profectus, qua nunc plerique non Græcorum tantum sed omnium Aricorum populorum numeros ab origine eosdem esse credunt; qui mihi nunquam quidquam persuaserunt. Verum hoc utut est: grammaticus eam quærat metricam oportet, quam poetarum quisque secutus est. Ergo Heraclidea sive Cæsiana doctrina neglegenda omnino est, ubi lyricos Græcorum poetas tractamus, regnat vero eadem, ubi de Horatio aut Seneca agitur, quos his rationibus obsecutos esse constat, neque minus inepti sunt qui Horatii numeros ad antispastos aut logaœdos exigunt, ne fando quidem ab illo cognitos, quam qui Horatii leges ab ista derivandi ratione dictatas in Alcæo aut Anacreonte requirunt. Quæ cum ita sint, ad Græcos quidem Phalæceos nulla ex istis derivationibus pertinet, at Latinos quicumque inde a Priapeorum auctoribus componebat, hac arte institutus erat, donec apud paucos antispasti prævalerent. Quæ derivationes quatenus fortasse in cæsuris appareant[1], nunc omitto, quoniam multo plus quam omnis omnium metricorum doctrina ingeniosissimi poetæ inter Romanos valuit imitatio Catulli. Cujus admirabilis facilitas, quam Gallico sanguini deberi credo, effecit, ut hendecasyllabi Phalæcei pæne tanquam peculiare poeseos genus per proxima sæcula in litteris Latinis colerentur neque suavem illam garrulitatem lascivamque teneritudinem deponerent, etiamsi crassioris Minervæ homines ad res serias et carmina prælonga eis abuterentur. Quid quod ne hodie quidem desunt, qui hendecasyllabi nomine hanc unam speciem appellent, quia Catullus (42, 1) hoc fecit, licet et Sapphus et Alcæi frequentissimi versus totidem syllabis coerceantur, atque indolem etiam Catullianam ipsis numeris quasi innatam esse opinentur[2]. Catullus unde sumptum hendecasyllabum

[1] W. Meyer, *Sitz.-Ber. Bayr. Akad.*, 1889, 208. Græci poetæ nullam norunt cæsuram.

[2] G. Amsel, qui Studemundi auspiciis dissertationem scripsit, qua de vi et indole rhythmorum quid veteres iudicaverint exponit *Breslauer philologische Abhandlungen*, I, 3), hendecasyllabum in logaœdis collocavit et leves et agiles visos esse hendecasyllabos Latinorum infimæ ætatis scriptorum testimoniis adstruit, quasi Catulli exemplum ad Sappho aut Phalæcum pertinuisset.

suum ad Italos modos deduceret, non professus est. Quem cum ab æqualibus fere poetis Calvo Cinna Cornificio Bibaculo Varrone æquo studio coli videamus, aut nobile Græcæ Musæ exemplum aut metrici cujusdam doctoris auctoritatem circumspicimus, quæ effecerit, ut multi simul id peterent, quod felici cursu Catullus assecutus est.

Quod ad artem metricam attinet, id quidem certo dici potest, derivandi istam rationem Catullo non esse probatam, siquidem hæc inconstantiam illam, quam primis duabus syllabis ille concedit, non tolerat, improbatam a Cæsio, vitatam jam a Priapeorum poetis. Nec tamen dixerim ignotam fuisse Catullo eam quam improbabat doctrinam. Qui cum in primo carmine duriusculos auribus Latinis versus multos collocaverit, ipsa duritie eruditionis laudem videtur quæsivisse: sciebat enim Cæsius (p. 261) tales versus eum tanquam legitimos inseruisse *Sappho et Anacreonta et alios auctores secutum*. Nec profecto indignum docto poeta lectionem Græcorum ita ostentare, ut metricorum rationes violare indoctis videatur. Quas in alio carmine videri potest secutus esse minus felici novatione; dactylo enim in spondeum contracto decasyllabos fecit complures in uno carmine 55. Quod e maxime vulgari derivatione facile explicatur, quæ Phalæceum e prioribus et hexametri et senarii legitima cæsura distinctorum partibus concinnatum esse vult. Atque in Sapphico hendecasyllabo idem artificium Seneca videtur captasse (Leo, 1, 126)[1]. Itaque Catullus in illo carmine 55 omnes versus a spondeo fecit incipientes præter unum proprio Camerii nomine excusatum.

Quanquam hæc omnia similiter explicari possunt, si Catullus non derivandi illam rationem, sed eam novit, quam ei poetæ placuisse constat, qui fortasse primus omnium Latinos hendecasyllabos fecit. Hæc enim leguntur apud Cæsium Bassum (p. 261) postquam hendecasyllabum detrahendo e Sotadeo derivavit : *ex quo non est mirandum, quod Varro in Cynodidascalico phalæcion metrum ionicum trimetrum appellat, quidam ionicum minorem.*

Alii illi trimetrum tanquam minorem ionicum tetrametro oppone-

[1] Unus fuit qui vel hac in re Catullum imitari non vereretur, Annius Inachus (*Anth. lat.*, 1553, 3). Sed hunc necessitas cogebat, ut ætatem defuncti pueri commemoraret *me ætatis vicesimo dolebis*. Idem septimam syllabam semel longam fecit *si te flere juvat, quidni ingemiscis*. Hoc quoque legitimum est, in prima scilicet iambici membri syllaba. Idem in græco versu ὥσπερ Ἁρμόδιος κἀριστογείτων infra longe aliter explicandum erit. Quippe diversis causis eadem efici possunt.

bant, sive a majore incipienti, Sotadeo, sive a minore, Galliambo[1]. Consentiens igitur omnium ratio sic disponebat hendecasyllabum -⏑-- | ⏑⏑-⏑ | -⏑-- | . Ac profecto purus putus hic est trimeter ionicus. Apparet autem ex hac quoque ratione videri posse in principio spondeum (re vera molossum) unice rectum[2]. Neque --- | --⏑-⏑-- ab ea omnino abhorret.

Ergo ionicum se facere trimetrum credebat Varro, cum Phalæceum faciebat. Ergo hoc omnium Romanorum longe gravissimus auctor tradit, hoc docebant florentibus etiamtum Aristophanis Aristarchi Cratetis scholis grammatici Græci. Hæc una ratio certe tolerabilis esse videtur. Tamen neminem novi qui seria eam dignatus sit vel refutatione. Sed ne probatissimorum quidem grammaticorum auctoritati in vetere versu explicando tuto confiditur. Ipsos veterum poetarum versus examinemus oportet. At pauci tantum ætatem tulerunt. Scimus haud multo post quam Catullus litteras latinas novo hendecasyllaborum genere auxit, Heraclidam Ponticum grammaticum Λέσχας doctum carmen his numeris composuisse, sed unicus versiculus ἐώσω σοι χρυσέους δέκα στατῆρας nihil potest docere[3]. Romani Phalæceos etiam in titulis usurpare solent, vel sepulcralibus. Hadrianus Cæsar cum Thespiis hendecasyllabos Græcos Amori dictabat (Kaibel, *Epigr.*, 811 = *Corp. Inscr. Boeot.*, 1828), Latinum Catulli exemplum secutus est. Præterea perrari in Græcis lapidibus Phalæcei sunt, memorabile unum tantum observavi carmen, quod infra proponetur.

Nomen Phalæcei, jam a Varrone usurpatum, a poeta ductum est obscuro, cujus neque patriam neque ætatem quisquam veterum prodit. Supparem ætate eum fuisse Philodamo Scarphensi concluditur, si ad Lyconem Scarphensem comœdum Alexandro probatum, Meinekius recte id carmen rettulit, quod unum superest e Phalæceis constans[4]. Atque ipsum Phalæci nomen, cum in nobili Phocensium

[1] Mirificam Lachmanni explicationem (*Ter. Maur.*, t. XV) silentio præterire fas est.
[2] Casu accidisse potest, ut Varronis Phalæcei nulli servarentur qui a spondeo inciperent.
[3] Cf. Meineke *Anal. Alex.*, 377. Ne epigrammata quidem Diophanis (*Anth. Pal.*, 5, 309) Statilii Flacci (6, 193) Antipatri Thessalonicensis (7, 390) Alphei (9, 110) quidquam docent, nisi Augusti et Tiberii ætate Romæ etiam Græcos Phalæceos conditos esse: quod etiam sine testimoniis crederemus. In principio prævalent spondei, sed non regnant soli.
[4] *Ant. Pal.*, 13, 6. — Meineke com. 1-327.

τοῦτ' ἐγὼ τὸ περισσὸν εἰκόνισμα
τοῦ κωμωιδογέλωτος εἰς θρίαμβον
κισσῶι καὶ στεφάνοισιν ἀμπυκασθὲν

tyranno et ignobili alio Ambraciotarum (*Anton. Liberal.*, 4) redeat, ad Græciam septentrionalem, fortasse ad ipsos Locros nos vocat. Epigramma illud, quamvis adeo corruptum sit, ut ne hoc quidem certo constet, utrum in primo versu licentias Catullianas Phalæcus sibi indulserit necne, hoc certe confirmat, haud injuria Phalæci nomen his hendecasyllabis tributum esse, cum primus eis meris in epigrammate esset usus. Nam Theocritus (Ep. 16)[1] trimetro iambico, Callimachus dimetro (38), Pancrates Areas (*Anth. Pal.*, 13, 18) et jam quinto sæculo Corinthius poeta qui carmen fecit Simonidi tributum (*Anth. Pal.*, 13, 19) hexametro dactylico Phalæceum epodi instar subjunxerunt. Apparet melicum his poetis eum versum non visum esse, quem in lapidibus inscripserunt. Certa enim lex est a natura data, ab omnibus fere Græcis observata[2] in epigrammatis nullum admitti versum quin recitationi conveniat, h. e. Homericos et Archilocheos et si qui in horum similitudinem conformati sunt. Quodsi Sappho et Anacreo Catullo hendecasyllabum suum monstrasse dicuntur versusque tales in frequentissimo omnium scolio, in Pindari tragicorumque canticis haud raro occurrunt[3], et cantui et recitationi pariter convenire hos numeros in propatulo est. Quod si reputassent,

ἔστασ', ὄφρα Λύκωνι σᾶμ' ἐπείη·
ὅσσα γὰρ καθύπερθε λαμπρὸς ἀνήρ,
μνάμα τοῦ χαρίεντος ἔν τε λέσχαι
ἔν τ' οἴνωι· τὸ δὲ κἄτι τοῖς ἔπειτα
ἄγκειται παράδειγμα τᾶς ὀπώπας.

Sic rectius distincta et interpuncta pleraque ferri possunt. « Collocatur in sepulcro Lyconis comœdi statua hederæ corona quasi ad commissationem ornata. Nam in conviviis etiamtum homines jocorum meminerunt, quibus Lyco vivus excellebat. Nunc vel futura hominum genera quo aspectu fuerit noverint. » Eleganti arte Λύκωνος τοῦ κωμωιδογέλωτος et ὁ χαρίεις ἀνὴρ in bina enuntiata distributa sunt. Neque nimis durum mihi videtur ex σᾶμα ἐπείη ad καθύπερθε terræ notionem petere, præsertim cum ἔνερθεν de inferis quivis facile intellegit. Sed num pluralem ὅσσα tolerare liceat (ὅσσον Hermanus) ambigo. Difficilius etiam ἐγὼ ἔστασα quod Meinekius quidem non recte in ἔστακα mutavit, quasi statua aliud atque σᾶμα esset. Sed quis tandem loquitur ? poetas ferremus hoc in carminum libro ; sed hoc epigramma in tumulo scriptum erat. Itaque vereor ne ἐγώ corruptum sit. Conveniret ex. gr. Αἴγων.

[1] Trimeris phalæceis constans carmen Theocritus Rhodiis scripsit, cum Pisandro statuam ponerent, 22. Etiam hinc concluditur Phalæcum Theocrito fuisse ætate maiorem.

[2] Confirmatur lex exceptionibus, si exceptionem vitiosam esse sentimus causamque erroris indicare valemus. Quod feci in Antigenis dithyrambographi epigrammate (*Anth. Pal.*, 13, 28; *Herm.*, 20, 62).

[3] Composuit nonnulla Gaisfordus Hephaestionis sui (t. II, p. 140 sq.). Utinam hac via quam magnus vir Riccardus Porso monstraverat, metrici perrexissent. Idem effecissent quod in atticæ linguæ grammatica Elmsleius præstitit. Sed traxit omnes Hermann, magnifica quidem doctrina sed non magis quam in grammaticis rebus duratura.

neque ad antispastos Hephaestio, neque ad logaœdos Hermannus eos retulissent. At ionicis conveniunt. Majorem enim ionicum Sotadeum, quem cantui crederes unice idoneum, Aristides Quintilianus 1,13 laudat, ut ῥυθμὸν μετὰ λέξεως μόνης monstret, idemque docent nomina ἰωνικολόγος, καναιδολόγος ; Ægyptii vel in epigrammatis eundem usurpaverunt[1]. Mihi igitur ut persuadeam vera a Varrone doceri hæc sufficiunt. Sed alios ut idem concedant tum demum cogi posse haud ignoro, cum præter unam illam, quæ inde a Phalæco regnat, formam alias in usu fuisse demonstratum erit, e sola ionici numeri natura explicandas.

Synesii hymnum sextum libenter totum adscriberem, nam lectu digna sunt et pientissimi et humanissimi viri etiam carmina, sed nunc tantum numerorum artem curamus, quam pauci etiam versus satis ostendunt. Sic igitur Christum imprecari episcopus incipit, qui doctrinam neoplatonicam cum christiana confundere gestit :

Μετὰ παγᾶς ἁγίας αὐτολογχεύτου
ἀῤῥήτων ἑνοτήτων ἐπέκεινα
θεὸν ἄμβροτον θεοῦ κύδιμον υἷα,
μόνον ἐκ μόνου πατρὸς παῖδα θορόντα
στεφανώσω σε νέοις ἄνθεσιν ὕμνων·
ὃν βουλῆς πατρίας ἄφραστος ὠδὶς
ἀγνώστων ἀνέδειξε παῖδα κόλπων,
ἃ πατρὸς λογίους ἔφηνε καρπούς
καὶ φήνασα φάνη μεσσοπαγὴς νοῦς.

En habemus puros ionicos in v. 1 et 5, eosdem, sed molosso in pedem primum admisso, v. 2 et 9, qui in altero et tertio pede non admittitur[2], primus et secundus pes anaclasi copulati sunt v. 3 et 4,

[1] Pucustein, *Ep. in Ægypto reperta* (Argentor. 1880).

[2] Traditur quidem v. 5 in Monacensi libro, antiquissimo eorum, qui adhuc inspecti sunt, στεφανώσω σεμναῖς, sed reliqui στεφανώσωμεν vel στεφανώσομεν σεμναῖς habent, unde στεφανώσομεν σοφοῖς in libro Laurentiano n° 55, 8 interpolatum est. Itaque scripsi quod facillime restitui videbatur ; alii fortasse στεφανώσομεν νέοις præplacet. Ceterum hymnorum recensio vix cœpta est. Nunc legendi sunt propter aliquot librorum memoriam ibi propositam in nequissima Is. Flachii editione. Multo emendatiores eosdem edidit Christius in *Anthologia carminum christianorum*, sed hic et recensionem vix inchoavit, nec satis cautum se præstitit in emendando. Velut 6, 34 πειθοῦς παῦλόγου στέφων ἀώτῳ non mutasset in π. παῦλόγωι (inutiliter omnino), si animadvertisset exprimi a Synesio illud παῦλόγωι δὲ πειθοῖ e Simiæ Rhodii Alis Amoris. Talia igitur legere non dedignabatur

alter et tertius ita copulantur v. 14. σὲ γὰρ ἀρχὰν γενέτας ἔδωκε κόσμοις et 18 et 25; omnes tres anaclastici sunt 34, ἵνα μοι νέος ἁρέπτηι σχελὰν ἀκύμων. Sed omnium maxime Synesio placuit ea forma, quæ molossum cum duobus anaclomenis jungit; hanc referunt e 37 versibus 17, exemplo sunto 6-8. Ecce Phalæceos habemus, eosque formæ ejus quæ post Catullum obtinuit : nam a principio iambus et trochæus arcentur. Vix potest credi tales versus a Synesio compositos esse sine exempli antiqui subsidio. Sed fac solam secutus sit metrici libri doctrinam, eandem nimirum quam Varro didicerat : metricus iste aliunde credi potest eam derivasse quam ab exemplo antiquo et vere Græco? Sed alterum in promptu est exemplum. Dixi supra unum a Kaibelio e lapidibus sumptum esse carmen Phalæceum quod a græco poeta compositum esset. Lapis est Corcyræus qui e Wilhelmi accuratissimo apographo nuper propositus est in Corpore Inscriptionum Græciæ septentrionalis III, 883 :

τοῦτ' Εὔοδος βροτοῖσι πᾶσι παραινῶ·
τῆι ψυχῆι μετάδος καλῶν· τί ἔχθεις[1];
καὶ τὸν βίον τρυφῆι παρηγόρησον,
εἰδώς, ἢν καταβῆις ἐς πόμα Λήθης
οὐδὲν τῶν ἐπάνω κάτω ποτ' ὄψει
ψυχῆς ἐκ μελέων ἀποπταθείσης.

Injuriam inferret Euhodo, quem sæculo fere altero p. Chr. fuisse litteratura docet, si quis inscitiæ eum insimularet, quod tres quidem probos fecit Phalæceos, unum trimetrum ionicum, admisso in primum pedem Molosso[2], qualis apud Synesium est v. 2, in v. 1 bis, ter adeo in tertio diiambum pro ionico posuit, anaclasi usus ea, quæ cum in ionicis a majore, tum in eis Anacreontis carminibus, quæ potius choriambica quam ionica vocari debent, numeros autem habent a natura eosdem, frequens est, neque omnino cuiquam negotium facessere potest nisi rei metricæ admodum imperito.

Synesius, in cujus studia editor futurus diligenter inquirat oportet. Legerat etiam Pindarum, nam v. 31 ἔργοις κυδαλίμαν ὄπασσον ὁμφάν (bene restitutum a Christio) dictum est ad Isth. 5, 69 μελέταν ἔργοις ὀπάζων.

[1] Ita Dittenbergerus scripsit ingeniosa conjectura, sed incerta usus; lapicida τεχθεὶς exaravit, neque dubium quin erraverit.

[2] Lapicida versu 4 πῶμα scripsit, sed alteram formam id temporis vulgarem a poeta datam esse numeri clamant.

Nihilominus perquam duco memorabile, tam sero tempore fuisse qui iambicum trimetrum ab ionico tam prope abesse sciret, ut alter alterius vices suscipere posset. Quod cum Euhodum metrica quidem institutio, qualis tunc secundum Heliodorum potissimum tradebatur, docere non posset, eximiam meruit laudem, quod ad genuinæ artis exempla se applicuit, alia nimirum atque Synesius, cum alter hymnum componeret, alter epigramma. Theocritus enim in epigrammate 16 jam supra laudato, quod Teiorum jussu composuit, ut Anacreontis statuæ subscriberetur, iambico trimetro Phalæceum subjunxit. Qui quod variandi licentiam ita compescuit, ut novam epodorum speciem crearet, apprime e more Alexandrino fecit, haud secus atque Phalæceus suum versum κατὰ στίχον repetendum creaverat.

Nec minus manifestum ionicum Theocrito fuisse versum quem in laude poetæ usurparet ionicorum longe clarissimi, sicut Epicharmum laudavit trochaicis tetrametris clausula Reiziana, commate dorico (ἦλθ' ἦλθε χελιδών) auctis. Anacreontem igitur etiam Euhodus existimandus est legisse. Cujus quod iambici quidem et mere ionici trimetri supersunt, Phalæceus nullus, Cæsii succurrit testimonium (p. 261) qui iambum et trochæum a Catullo in Phalæcei principio admissos Sapphus et Anacreontis exemplo excusat. Nec Theocritus scribere veritus est ἐρεὶς ἀτρεκέως ὅλον τὸν ἄνδρα. Quanquam talis versus secundum leges ionicorum, quos quidem novimus, integer trimeter ionicus haberi non potest, acephalus enim est. Atqui ab acephalo ordinem ionicorum incipere minime miramur; ut uno exemplo defungar

Ἴακχ' ὦ πολυτίμοις ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων.

Ranarum parodus incipit. Acephalus autem anaclomenus pro diiambo habere potest creticum[1]. Sed acephalos et integros trimetros promiscue poni sane quam mirabile est. Nec fecit hoc Synesius aut alius ex eis quorum carmina Phalæcea sunt poetis. Quid Anacreon fecerit, non jam licet definire. Crederes eum per singula carmina diverso modo ionicos suos temperasse. Quod utut se habet,

[1] Quam late pateat usus, quo primus quisque ordinis pes comminuitur, breviter significavi in *Hercule* meo II, 165 : Ionica exempla multa in *Isyllo* meo prostant.

rursus circumspicimus, num forte aliunde illam primi pedis licentiam arripuerit, atque alio etiam nos ducit Synesii ars.

Nunc tandem Sappho examinanda est, quæ et antiquissima et nobilissima Phalæcei versus exempla metricis obferebat et a nonnullis hodie creditur invenisse hunc hendecasyllabum, ab aliis Catullo saltem præisse, a plerisque autem carmina condidisse e meris Phalæceis constantia. Credendum sane hoc esset, si solo uteremur Terentiano Mauro (2548) : *namque et jugiter usa sæpe Sappho dispersosque dedit subinde plures inter carmina disparis figuræ*. Sed commode accidit ut auctorem Terentiani teneamus Cæsium Bassum (p. 258) : *venio nunc ad hendecasyllabum phalæceum qui ex simili causa ut plerique a cultore suo non inventore nomen accepit. Nam hic versus apud Sappho frequens est, cujus in quinto libro complures hujus generis et continuati et dispersi leguntur*[1]. Apparet quomodo Terentianus erraverit. Sapphus vero nullum fuisse carmen e meris Phalæceis constans recte legenti diserte fatetur Cæsius, sed comparebant in carminibus quinti libri pluribus modo aliquot continuati, modo singuli Phalæcei. Cujus generis autem illa carmina fuerint, dilucide opinor, ostendit Synesii hymnus, in quem hoc plane convenit. Atque alteram certe ionici trimetri formam ab eadem usurpatam esse alio constat testimonio. Est eadem quam Synesius in versu secundo habet, ἀῤῥήτων ἐνοτήτων ἐπέκεινα, doctoribus latinis *alter hendecasyllabus* dictus, et de hoc Marius Victorinus p. 120 (hoc non e Terentiano 1945) *hoc frequenter usa est Sappho*. Hanc igitur metrici nobis tradunt Phalæcei Sapphici figuram[1] :

$$\overset{\cup}{\underset{\cup}{-}}\!- \mid \cup\cup\!-\overset{\cup}{\underset{\cup}{-}} \mid \overset{-}{\underset{\cup}{\cup}}\!--$$

omnes ejusdem formas ita jam notatas esse minime probabile est, sed sufficiunt hæc, ut origo ionica patefiat. Et in Æolica quidem poesi, ut quæ certum cuique versui tribuat syllabarum numerum, dodecasyllabi, hoc est pleni, trimetri cum hendecasyllabis, sive acephalis sive molosso admisso, in eodem carmine collocari non poterant. Itaque suæ quidem arti convenienter fecit Sappho, cum

[1] Omnino procul habenda sunt quæ Marius Victorinus (p. 148) prodit, cum nihil contineant nisi Cæsii et Terentiani verba pessime confusa : *Initium ab eo versu sumimus cui Sapphico nomen est, non ut ab ea invento, sed jugiter usurpato, e cujus fonte plurimæ species disparis figuræ prolabuntur*. Stolidos errores exagitare nolo ; quanquam non defuit qui præ Victorino Cæsium sperneret.

modo hendecasyllabos componeret, admissa ea primi pedis licentia, quam etiam Glyconei et Asclepiadei Æolenses exhibent ; modo dodecasyllabos, quorum aliæ rursus erant licentiæ. Hendecasyllabos quominus proferam trimetros, temporum injuria prohibuit ; quos in quinto Sapphus libro infuisse Cæsius testatur. At dodecasyllabi servati sunt complures, maxime ab Hephæstione :

τί με Πανδιονὶς ὥρανν' ἐλιδών·
ζᾶ δ' ἐλεξάμαν ὄναρ Κυπρογενήαι.
Ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα καλὰν ἀμοιβάν.
Σαπφοῖ, τί τὰν πολύολβον Ἀφροδίταν.
Χρυσοφαῆ θεράπαιναν Ἀφροδίτας.

Hi omnes numero libri non indicato adferuntur, sed unum ex ipso libro quinto prompsit Pollux, 7.73.

ἀμφὶ δ' ἄβροῖς λασίοισ' εὖ ἐπύκασσεν.

Prorsus legitimum est quod a longa syllaba primus ionicus incipit[1]. Sed talem versum promiscue admissum esse cum Phalæceis vix quisquam sibi persuadebit. Satis igitur apparere censeo, composita esse a grammaticis in quinto libro carmina trimetris et hendecasyllabis et dodecasyllabis constantia[2].

Demonstratum est, quid sit Phalæceus. Species est trimetri ionici ita nata, ut Sappho peregrinos numeros sua arte temperaret exemploque suo posteros traheret, indolis ionicæ minime oblitos. Sed tamen peculiaris versus erat. Qui in uberrima lyricorum carminum copia haud raro ita emergit, ut a poetis consulto cum tamquam certum et unum versum insertum esse appareat[3]. Nec tamen trimeter ionicus esse desinebat. Veluti in scolio notissimo quod binis Phalæceis quaterna membra Æolensia (quæ nunc non enarro) subicit, semel integer trimeter cum acephalo componitur : ὑγιαίνειν μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνητῶι, δεύτερον δὲ φυὰν καλὸν γενέσθαι ; semel etiam

[1] Hoc quoque in Isyllo meo pluribus docui ; juvat Locricæ cantilenæ adscribere initium ὦ τί πάσχεις μὴ προδῶις ἐμ' ἰκετεύω, quam ad ionicos revocavi *Comment. gramm.*, IV, 22.

[2] Inerant præter hos etiam glyconei, fr. 44, ergo trimetri ionici libri spatium non explebant.

[3] De Bacchylide, postquam hæc typis tradita sunt, edito, nihil addo : confirmat omnia. Cf. *Götting. gel. Anz.*, 1898, 148.

cogentibus nominibus propriis ultimus ionicus a longa syllaba incipit; ὥσπερ Ἀρ | μόδιος κὰ | ριστογείτων. Quæ ex ionica tantum natura explicari possunt. Neque aliud tragici docent, e quorum canticis pauca delibo Sophoclea. Hæc stropha in Ajace est 624-634:

Ἦ που παλαιᾶι μὲν σύντροφος ἁμέραι,
λευκῶι δὲ γήραι μάτηρ νιν ὅταν νοσοῦντα φρενομόρως ἀκούσηι,
ἀίλινον αἴλινον
οὐδ' οἰκτρᾶς γόον ὄρνιθος ἀηδοῦς
ἥσει δύσμορος, ἀλλ' ὀξυτόνους μὲν ὠιδὰς
θρηνήσει, χερόπληκτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦνται
δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας.

--∪- | ---∪∪-∪-
--∪- | ---∪∪-∪- | ∪∪∪∪- | ∪--
-∪∪-∪-
--- | ∪∪-- | ∪∪--
--- | ∪∪-- | ∪∪- | ∪--
--- | ∪∪-- | --- | ∪∪--
--- | ∪∪-∪ | -∪--

Perspicui sunt ionici plerique; semel alteram e longis syllabis suppressam esse peritum non morabitur. Pro dimetro bis poni glyconeum, h. e. dimetrum peculiari anaclasi natum, admisceri semel dochmium, qui nomine suo profitetur numeros solitos se excedere, memorabile est, non quod infrequens sit, sed quia plerique has leges nondum recte perspexerunt. Ultimus trimeter propter speciem Phalæceam clausulæ idoneus Sophocli visus est.

In Philoctetæ parodo prima et tertia stropha a disticho incipiunt quod prope abest ab epodo illo Theocriti. Alterum hoc est

135 τί χρή, τί χρή, δέσποτά, μ' ἐν ξέναι ξένον
στέγειν, ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν;

trimeter iambicus, in secundo metro anaclomenus, deinde trimeter ionicus Phalæceus; sequuntur glyconei, finem facit tetrameter

dactylicus cum clausula iambica. Tertia antistrophus sic incipit 209:

Ἀλλ' ἔχε, τέκνον. Λέγ' ὅ τι. Φροντίδας νέας·
ὡς οὐκ ἔξεδρος, ἀλλ' ἔντοπος ἀνήρ.

Rursus trimetrum iambicum ionicus excipit, sed in illo secundi metri una brevis suppressa est, hic alterius illius hendecasyllabi speciem præ se fert.

Philoct. 1140. Stropha est:

Ἀνδρός τοι τὸ μὲν εὖ δίκαιον εἰπεῖν,
εἰπόντος δὲ μὴ φθονερὰν
ἐξῶσαι γλώσσας ὀδύναν.
κεῖνος δ' εἷς ἀπὸ πολλῶν
ταχθεὶς τῶνδ' ἐφημοσύναι
κοινὰν ἤνυσεν ἐς φίλους ἀρωγάν.

Quatuor glyconeos, quorum unus catalecticus est, Phalæcei cingunt.

Sed satis hæc sunto; vereor enim ne in vastum mare abripiar, sive ionica tragicorum cantica enarrare tempto, sive ex ionica Phalæcei natura profectus glyconea carmina attrecto, quibus ille immixtus est, veluti Philodami hymnum, cujus supra mentionem feci. Modo contigerit, ut unius versiculi naturam recte explicarem, intellegentissimus existimator, in cujus gratiam hæc scripta sunt, parum me præstitisse non censebit.

Udalricus de Wilamowitz Mœllendorff.

Dabam Berolini non. decembr. 1897.

TABLE DES COLLABORATEURS ET DES ARTICLES

Pages.

Benlœw (Louis), doyen honoraire de la Faculté des lettres de Dijon.
Vers antiques et vers modernes 1

Blass (Friedrich), professeur ordinaire à l'Université de Halle.
Ad Æschyli Agamemnonem 9

Campbell (Lewis), ancien professeur à l'Université de Saint-Andrews.
Le point culminant dans la tragédie grecque 17

Comparetti (Domenico), ancien professeur à l'Université de Florence, sénateur du royaume d'Italie.
Les dithyrambes de Bacchylide 25

† **Couat (Auguste)**, recteur de l'Université de Bordeaux.
Notes sur la division du chœur dans les comédies d'Aristophane 39

Croiset (Alfred), membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne.
L'affranchissement des esclaves pour faits de guerre 67

Croiset (Maurice), professeur au Collège de France.
Sur les origines du récit relatif à Méléagre dans l'ode V de Bacchylide. 73

Crusius (Otto), professeur à l'Université de Heidelberg.
Sur un fragment poétique dans les papyrus Grenfell 81

Dalmeyda (Georges), professeur au lycée Michelet.
Un fragment de tragédie antique de Gœthe : Elpénor 91

Dareste (Rodolphe), membre de l'Institut, conseiller à la cour de Cassation.
Le Persan *de Plaute* 107

Decharme (Paul), professeur à la Sorbonne.
Note sur un fragment des Dædala *de Plutarque* 111

Derenbourg (Hartwig), directeur d'études à l'École des Hautes Études.
Les traducteurs arabes d'auteurs grecs et l'auteur musulman des Aphorismes des Philosophes 117

Diels (Hermann), professeur à l'Université de Berlin, secrétaire perpétuel de l'Académie de Berlin.
Symbola Empedoclea 125

Pages.

Girard (Paul), maître de conférences à l'École normale supérieure.
Remarques sur Pratinas 131

Gomperz (Theodor), professeur ordinaire à l'Université de Vienne.
Hérodote et Sophocle 141

Haussoullier (Bernard), directeur d'études à l'École des Hautes Études.
Le culte de Zeus à Didymes, la Βοηγία 147

Hauvette (Amédée), professeur adjoint à la Sorbonne.
Les Éleusiniens *d'Eschyle et l'institution du discours funèbre à Athènes.* 159

Herwerden (H. van), professeur à l'Université d'Utrecht.
Ad tragicorum græcorum fragmenta ex altera Augusti Nauckii recensione 179

Holleaux (Maurice), chargé de cours à l'Université de Lyon.
Ἀπόλλων Σπόδιος 193

Homolle (Théophile), membre de l'Institut, directeur de l'École française d'Athènes.
Les offrandes delphiques des fils de Deinoménès et l'épigramme de Simonide 207

Jebb (R.-C.), professeur à l'Université de Cambridge, membre du Parlement.
Bacchylidea 225

Kenyon (Frederick-G.), conservateur adjoint du département des manuscrits, au Musée Britannique.
Fragments d'exercices de réthorique conservés sur papyrus 243

Lechat (Henri), chargé de cours à l'Université de Lyon.
Les grands frontons en tuf de l'Acropole d'Athènes 249

Martin (Albert), professeur à l'Université de Nancy.
*Les jeux pythiques d'après l'*Électre *de Sophocle* 273

Masqueray (Paul), professeur adjoint à l'Université de Bordeaux.
De la symétrie dans les parties épisodiques de la tragédie grecque 283

Nicole (Jules), professeur à l'Université de Genève.
L'aventure de Zeus et de Léda, fragment d'un épisode épique (Papyrus inédit de la collection de Genève) 291

Nolhac (Pierre de), conservateur du Musée de Versailles, directeur d'études à l'École des Hautes Études.
Le premier travail français sur Euripide : la traduction de François Tissard 299

Omont (Henry), conservateur adjoint du département des manuscrits à la Bibliothèque Nationale.
Inventaire du Trésor et de la Bibliothèque du monastère de Stroumnitza. 309

Oppert (Jules), membre de l'Institut, professeur au Collège de France, directeur d'études à l'École des Hautes Études.
Hérodote et l'Orient antique 321

Pages.

Parmentier (Léon), professeur ordinaire à l'Université de Liège.
*Une scène de l'*Électre *de Sophocle* 333

Perrot (Georges), membre de l'Institut, directeur de l'École normale supérieure.
La sculpture dans le temple grec, les places qu'elle y occupe et les effets du concours qu'elle prête à la décoration de l'édifice 355

Pottier (Edmond), conservateur adjoint au Musée du Louvre.
L'agrafe du manteau d'Ulysse 385

Puech (Aimé), maître de conférences à la Sorbonne.
Sur le Λόγος παραινετικός (Cohortatio ad Græcos) *attribué à Justin.* 395

Reinach (Salomon), membre de l'Institut, conservateur adjoint au Musée de Saint-Germain.
Buste inédit d'Homère, terre cuite de Smyrne 407

Reinach (Théodore), directeur de la *Revue des Études grecques.*
Deux fragments d'hyporchèmes anonymes 413

Sandys (John Edwin), fellow et tutor de Saint-John's College, Cambridge.
La statue de Démosthène à Knole Park, Sevenoaks, comté de Kent 423

Sémitélos (Démétrios), professeur honoraire à l'Université d'Athènes.
Διορθωτικὰ εἰς Πίνδαρον καὶ Σοφοκλέα 429

Vernier (Léon), professeur adjoint à l'Université de Besançon.
Εἰς Ἕρμιον Ὁδεῖλιον 445

Wilamowitz-Mœllendorff (Ulrich von), professeur à l'Université de Berlin
De versu phalæceo 449

M. Henri **Lebègue**, chef des travaux paléographiques à l'École des Hautes Études, a prêté son concours à la correction des épreuves.

Tours. — Imp. Deslis frères, 6, rue Gambetta.

30

BRITTLE DO NOT
PHOTOCOPY